

参考資料117号

中国近现代音乐史纲要

〈1840~1959〉

第二編 未定稿



中国音乐家协会 音乐史編輯組編寫
中国音乐研究所

1959. 10. 10





3 0402 5555 0

目 錄

| | |
|----------------------------|-----|
| 第二編 五四運動和中國音樂文化的新發展 (1919— | |
| 1927)—— | 1 |
| 第一章 概況 | 1 |
| 第二章 在五四運動影響下音樂文化的新面貌 | 8 |
| 第一節 新式音樂社團的成立和音樂雜誌的 | |
| 刊行 | 8 |
| 第二節 專業音樂教育的創始和中小學音樂 | |
| 教育的发展 | 15 |
| 第三章 文化革命中的音樂新思潮 | 24 |
| 第四章 五四時期的音樂家——專業創作的出現 | 37 |
| 第一節 中國早期專業音樂創作的概況及其 | |
| 特徵 | 37 |
| 第二節 音樂教育家、作曲家肖友梅 | 43 |
| 第三節 黎錦暉的兒童歌舞劇 | 61 |
| 第四節 優秀的民族音樂家劉天華 | 72 |
| 第五節 音樂理論家王光祈 | 93 |
| 第五章 國乐的蒐集、整理和研究 | 102 |
| 第六章 戲曲和說唱音樂 | 113 |
| 第一節 京劇的革新和地方戲曲的發展 | 113 |

第二節 第一次國內革命戰爭對說唱音樂和

戲曲的影響..... 119

第七章 工農革命音樂的萌芽..... 123



第二編

第一章 概況

(一九一四到一九一八年)第一次世界大戰期間(1914—1918)中國民族工業進一步的發展，提高了中國的民族自覺性，要求打破中國半殖民地半封建的生產關係。隨着民族工業的發展，中國無產階級更加壯大起來。同時，由於新經濟的發展，中國民族資產階級、小資產階級的力量也擴大了。這樣，便形成了五四運動的社會經濟基礎和階級基礎。

一九一七年俄國偉大的十月社會主義革命對中國革命發生了巨大的影響。它鼓舞了中國人民解放鬥爭的信心；給中國人民送來了馬克思列寧主義，使中國人民找到了解放自己的真理。在十月社會主義革命的影響下，在中國新的經濟條件和階級基礎上爆發了偉大的五四運動。

在五四運動中首先參加鬥爭的是青年學生。“六三”以後便轉變為有各階層參加的革命運動。在六三運動中工人階級投入了鬥爭，是運動中最有威力的一支力量。

五四運動掀開了中國新民主主義革命史的第一頁。“五四運動的杰出的歷史意義，在於它帶着為辛亥革命還不曾有的姿態，這就是徹底的、妥協地反帝國主義和徹底的、妥協地反封建主義”。(新民主主義革命論)

第一次世界大戰後，帝國主義重新加緊了對中國的經濟侵略，使中國民族工業出現了新危機。在帝國主義扶植下的軍閥仍進行頻繁的內戰。在這樣的局勢下，中國工人階級的先鋒隊——中國共產黨誕生了。從此，中國人民在黨領導下把反帝反封建的革命鬥爭推向了一個新的歷史階段。在黨的領導下出現

北伐戰爭——第二次國內革命戰爭勝利的基礎。

一九二七年，中國大資產階級背叛了革命；中國革命轉入了一個更艱苦的階段。

“五四”到第一次國內革命戰爭時期，中國思想界發生了一系列重大的變化，遠在一九一五年，中國小資產階級急進民主主義者和資產階級知識份子就以“新青年”雜誌為中心展開了新文化運動，提倡民主，反對封建政治和封建舊禮教、舊道德，反對為封建制度服務的孔子學說；提倡科學，反對獨斷的封建哲學、宗教、迷信、盲從；提倡新文學、白話文，反對封建文學、文言文以及所謂“國粹”，也就是“文學革命”和白話文運動。這時，出現了中國最早的白話詩和話劇，稍晚，中國近代最早的短篇小說魯迅的“狂人日記”也出現了。

在馬克思主義傳入中國以前的新文化運動，雖然沒有脫出舊的資產階級文化革命的範疇，但是它富有革命精神和戰鬥勇氣，沉重地打擊了封建思想，起了傳播新思想的作用。

十月革命後，中國一部分急進民主主義者開始初步地接受了馬克思列寧主義，開始看到中國工人階級的力量。在一九一八年十一月出版的“新青年”上李大釗發表了“庶民的勝利”和“布爾什維克主義的勝利”。這是中國最早的具有馬克思主義觀點的論文，它們在當時中國青年知識份子中發生了很大的影響。

十月革命後，俄羅斯無產階級文學的奠基者高爾基的作品的中譯本一天天地多起來。其作品對於黑暗的反抗、對光明的熱愛深深地教育了中國的讀者，深刻地影響了中國的新文學運動。

五四運動爆發以後，新文化運動獲得了進一步發展。宣傳新文化的報刊像雨后春筍一樣地出版。它們以研究、介紹馬克思列寧主義為最主要內容，新文化運動一時成為以宣傳馬克思

列寧主義為主的運動了。毛澤東寫道：“在‘五四’以前，中國的新文化，是舊民主主義的文化、屬於世界資產階級的資本主義的文化革命的一部分。在‘五四’以後，中國的新文化，却是新民主主義的文化，屬於世界無產階級的社會主義的文化革命的一部分”。（新民主主義論）

五四新文化運動在開始是共產主義知識份子、革命的小資產階級知識份子、資產階級知識份子三部份人的統一戰線。但是，當工人階級登上政治舞台，馬克思主義得到日益廣泛的傳播，中國社會的階級關係和階級鬥爭日益複雜和尖銳起來的時候，統一戰線便開始了分化。

“五四”時期具有共產主義文化思想的革命知識份子，這時多已成為了實際革命運動的領導者。

右翼資產階級知識份子則大部份與敵人妥協，作了帝國主義和封建軍閥的可恥的辯護者。

革命的小資產階級知識份子還堅持着新的文學藝術活動在社會主義思想傳播和社會主義現實主義創作方法的提倡方面有不小的貢獻。

中國共產黨成立後不久，就開始注意文化藝術事業，所以這一時期的文化運動不僅受到馬克思列寧主義文化思想的影响，而更獲得黨的領導和關懷。瞿秋白等黨的負責同志發表過許多文學藝術事業極其重要的意見和號召，對進步的文化事業起着主導作用。

這一時期，文化戰線上的鬥爭更加廣泛更加深入了。由於封建復古主義者還沒有最後放下武器，所以和他們的鬥爭仍在繼續進行着。此外，與洋奴買辦文化思想作鬥爭則是鬥爭的另一個重要方面，魯迅與“現代評論派”的鬥爭就屬於這種性質。

在小資產階級作家和團體中也有劇烈的爭論，主要是“為

— 4 —
人生而艺术”和“为艺术而艺术”两种文艺思想之间的争论。这反映了小资产阶级知识分子对时代的不同感受和对艺术的不同理解。

在这剧烈的革命斗争的年代中，在文学领域中出现了鲁迅最犀利的战斗武器——杂文、散文。这一时期还出现了直接描写革命工农的小说、诗歌、剧本，反映了伟大的革命时代。

五四到第一次国内革命战争时期的思潮，在音乐文化中也得到了鲜明的反映，一九一九年北大音乐研究会成立，其所属刊物“音乐杂志”也于一九二〇年创办。此后，各地相继成立了许多音乐社团，创办了一些音乐刊物，出现了音乐的繁荣。音乐界纷纷发表关于中国音乐发展前途的见解。向西洋学习，借助西洋音乐发展中国音乐是当时最普遍的一种新意见。因此，在实践中，介绍西洋音乐文化并在中国音乐中以不同运用就成了最突出的现象。在西洋音乐的影响下，首先出现了中国近代最早的专业音乐教育，这就是肖友梅等人在一九二二年创办的北大音乐传习所等大学内附设的音乐系科。在这一时期还出现了近代最早的专业音乐创作，这就是肖友梅等人的歌曲，黎锦晖的儿童歌舞剧。许多作品在不同程度上表现了反帝反封建的内容，而在形式上则与借鉴西洋音乐有关，并且在一些作品中又或多或少地解决着民族风格问题。民族风格问题是中国近代甚至现代音乐史上最重要的问题之一，在五四时期——中国近代专业音乐创作的初期就引起了许多作曲家的注意，这是非常可贵的。在西洋音乐较多地传入中国以后，在整理研究国乐方面也步入了一个新阶段。许多音乐家都运用西洋音理论从事国乐的研究，其中最有代表性的音乐家是刘天华和王光祈。王光祈的理论著作有十余种之多，大部份是介绍西洋音乐，但其中更重要的一部份是研究国乐的著作，后者的重要的学术价值在

於把國樂和西樂加以多方面的比較、以西洋近代音樂理論的科學成就研究國樂中的複雜問題。劉天華不僅在理論上對於國樂的研究與整理有所貢獻、並在其民族器樂特別是二胡的創作、演奏實踐中吸收了西洋音樂技巧，發揚了民族音樂中豐富的藝術表現力。

所以這些成就，對於中國音樂文化的繼續發展都具有極其重要意義。它打破了中國音樂建於不前的保守狀態，擴大了中國人的音樂視野，用更多的可能性去發掘中國古老音樂文化的豐富寶藏，使中國音樂文化沿着更廣闊的道路發展。

在這一時期，在西洋音樂的介紹傳播中表現了某種程度的“全盘西化”的傾向，例如專業音樂教育中以西洋音樂為壓倒的教課內容，某些音樂會上完全演奏外國節目，有的雜誌甚至聲言要“以西樂為起點”，否定民族音樂遺產等。在同時期，還有些保守復古的音樂家在美言研究古樂、而不問它們的實踐意義，也不看音樂發展的現實。

兩種傾向在當時產生了一定的不良影響，特別是“全盘西化”的傾向，在一九二七年後的較長時期中又有所發展，在一定程度上阻礙了民族音樂文化的正常發展。但在當時來說，這兩種傾向在整個音樂思潮中並不佔主導的地位。

這一時期，應當引起人們最大注意的是出現了工農革命音樂的萌芽。自從一九二三年瞿秋白翻譯了“國際歌”之後，在工人運動中，在農民運動中，在第一次國內革命戰爭中以及在工農的日常生活中出現了許多具有革命內容的歌曲。由於還沒有專業的工人階級音樂家，所以這些歌曲主要是一些填詞歌曲、革命民歌和外國革命歌曲。另外，還出現了一些具有革命內容的說唱和受革命影響的戲曲活動。這些通俗的音樂，特別是革命歌曲，鼓舞了革命工農羣眾的鬥爭熱情，豐富了他們的文化

生活，對於后来无产阶级專業音乐文化的產生和发展也具有重要的历史意义。

这一时期，在戏曲中，特别是某些大剧种受到了资本主义商业化的影响，就演連台本戏。但是，这一时期的戏曲在艺术上还是有一定的革新，並出現了一些鮮明的反封建的内容，因此，还是標誌了戏曲的向前发展。

总的說，“五四”到一次國內革命战争时期是中國近代音乐史上的一个重时期，和中國的社会历史一样，它標誌了从旧民主主义阶段的音乐文化到新民主主义阶段的音乐文化的重大轉折。



第二編第一章參考書目

- 1、新民主主义的文化（毛澤东）
“毛澤东論文艺” 人民文学出版社 1958、12、
- 2、五四运动（毛澤东）
“毛澤东論文艺” 人民文学出版社 1958、12、
- 3、中国近代史讲座（范文澜等）
中國文联学习处編印 1955、6、
- 4、五四运动（黎澍）
“近代史論叢” 学习雜誌社 1956、8、
- 5、中国现代革命史讲义（何幹之主编）
高等教育出版社 1956、2、
- 6、中国现代文学史畧（丁易）
作家出版社 1955、7、
- 7、中国新文学史初稿（刘绶松）
作家出版社 1956、

[註] 关于音乐文化的参考書目見本編其它各章的参考書目，
这里就不重列。

第二章 在五四运动影响下音乐文化的新面貌

第一节 新式音乐社团的成立和音乐杂志的刊行

我国历来有组织音乐社团的传统，如文人和民间的戏曲器乐社团等；但是，新式社团的兴起则是从五四时期开始的。

音乐文化的发展，到了五四时期，提出了新的问题：清末以来的乐歌如何进一步发展；欧洲民主主义音乐文化传入日益增多，它和民族音乐的关系应该如何；在新文化运动的推动下，特别是在“平民文学”思潮的影响下，民间音乐逐渐受到音乐界更多的注意，而它和古典音乐的关系应该如何——总之，客观形势提出了如何建立我国新音乐文化以适应文化革命总要求的问题。为了回答这些问题，于是出现了新式音乐社团。音乐实践本身的发展，是新式音乐社团产生的直接原因、主要原因；而五四时期各种社团的活跃，特别是文学社团的活跃，也对新式音乐社团的产生起了推动作用。

重要的新式音乐社团出现的客观意义，大多超过了它们在主观上设想的建社宗旨，而在它们主办的刊物上表现得较为明确。这一时期，在音乐刊物上围绕着重建立新音乐文化提出的重大问题有两个：其一是我国“国乐”和西洋音乐的关系问题；其二是所谓“雅乐”和“俗乐”的关系问题——即“中西关系”和所谓“雅俗关系”两个问题。

这一时期的新式音乐社团很多，大多以城市知识界的成员为主，另外也有职工等组织的。这些社团中，办有刊物、针对上述问题进行了探讨、具有代表性，影响比较深远的有：北京大学音乐研究会，中华美育会，中华音乐会，《音乐界》社，国乐改进社，爱美乐社。此外，大同（演？）乐会的活动也值得注意。

北大音乐研究会，是我国第一个大型新式音乐社团，成立

于1919年1月，該校校長蔡元培很予以支持並親任會長；它的前身“北京大學音樂團”是1916年秋成立的，組織比較松散簡單，以“陶淑性情、活潑天機”、活躍課外生活為宗旨，名稱幾經變更，曾分設國樂、西樂二部，參加過社會演出活動。^①

建會後，宗旨仍是“研究音樂、陶養性情，但是：組織擴充了，設了鋼琴、提琴、古琴、琵琶、崑曲五組；由於蔡元培“苞求有年”的結果，建立了導師制度，力量顯然是比較雄厚了；成員達三十餘人，並訂立了吸收校外成員和特別鼓勵女子入會的辦法；另外，訂立了較嚴密的組織制度、集議制度和演出制度。^②

1920年，增設了絲竹組（併琵琶組在內）、中樂唱歌班和為外省培養師資的特別班，其中絲竹組並附設了絲竹改進會，提出了“制譜、改譜、改良樂器”的問題。^③ 1921年，又增設了（西洋管絃）樂隊組和通過了設置皮黃組的議案。^④ 這樣，會務日漸發展，根據1920年9月的統計，導師人數有9，中東西樂雙方（包括外籍）約各佔一半；會員人數達236（跨組分別計稱），其中絲竹組及絲竹改進會約佔五成，崑曲古琴合佔約二成，西樂合佔約三成。^⑤ 研究會成立後，演出相當頻繁。

① 見北大《音樂雜誌》1卷2號（1920年4月）“北京大學音樂研究會沿革略”。

② 同上1卷1號（1920年3月）“北京大學音樂研究會之經過”及附錄的簡章。

③ 同上1卷3號（1920年5月）本會消息欄，1卷7號（1920年9月）本會消息欄。

④ 見北大《音樂雜誌》2卷9、10號（1921年12月）本會會務紀略欄。

⑤ 同上1卷7號（1920年9月）本會消息欄。

大大超过原訂計劃，最盛时甚至每月有四五次之多。^①由于主观力量雄厚，社会又有开展新的音乐活动的需要，遂促成1920年会内提出全国（甚至全球）旅行演奏計劃（未实行），指出“为音乐前途計，为文化前途計，为社会前途計”，“音乐有提高普及的必要”。^②

看来，研究会活动的实际意义已超出了“陶养性情”的范围，起着开创风气、推动社会音乐教育的作用。值得注意的是这一点在修改后的宗旨上有所反映。1920年10月，章程经过修改，宗旨已由“研究音乐、陶养性情”改变为“研究音乐、发展美育”。^③这显然是在蔡元培的思想指导下，根据实践所作的重要变更。

1920年研究会出版的《音乐杂志》是我国第一份正式的新型音乐期刊（基本上为月刊）。蔡元培在“发刊词”中叙述研究会及杂志的缘起时，强调了以科学的态度和方法研究音乐理论的必要，强调了向欧洲音乐学习的必要。在中西关系方面，他主张“一方面输入西方之乐器、曲谱，以与吾国固有之音乐相比较，一方面参攷西人关于音乐之理论，以印证于吾国之音乐，而考其适合。”他认为“循此以往，不特可以促进吾国音乐之改进，抑亦将有新发现之材料与理致，以供世界音乐之采取”。^④字里行间，流露了为我国音乐文化谋求新道路的远见和勇气。

① 同上1卷6号（1920年10月）会务纪略栏，2卷7号（1921年9月）“音乐研究会一年之经过”。

② 同上1卷9、10号（1920年12月）“音乐研究会组织暑假旅行团之剪报”。

③ 同上1卷8号（1920年10月）会务纪略栏。

④ 见北大《音乐杂志》1卷1号（1920年3月）。

關於《雜誌》的編輯方針，在一篇編者按語中表現得最明顯。它說：言論不能專主一家一派，歌曲不能專採古譜中聲。——故所登載者，古今中西雅俗深淺各所羅致，意見其不合者亦並蓄兼收。——蓋認為立群論辨其真理自明，所陳繁雜而是非自見。^① 這里顯然是體現了蔡元培的觀點。實際上，雜誌雖然發表了不少維護封建音樂文化觀點的文章，但整個看來，畢竟是“今、西、俗、淺”重於“古、中、雅、深”，其比重且略有逐漸增長的趨勢。

《雜誌》在介紹音樂理論知識（特別是西洋音樂理論知識）鼓吹專業音樂教育、推動音樂活動方面，起了相當重要的先作用。《雜誌》的發行份數最高時曾達一千，在1921年底停刊。^②

中華美育會，由吳夢非、丰子愷等人發起，1919年在上海成立；它的宗旨是提倡美育，顯然是受了蔡元培的思想影響；它的成員大多是各地藝術師資，每年暑假通過講習會的形式集會一次。

該會的會刊《美育》，從1919年到1922年共刊行了7期。它表現了比較激進的反對封建文化的態度：反對貴族藝術，主張藝術家個性解放、感情自由，主張藝術民主化。但是顯然地他們誤認為藝術是超然獨立的事物，並且誇大了美育的社會作用。1922年4月以後，《美育》停刊，中華美育會也就無形中解体。（中華美育會和《美育》無資料，據上海稿寫。）

中華音樂會，1919年5月創辦於上海，原是全国工界協進會的附屬團體，名工界音樂部。它的發起人為馮伯廉等，負責

① 見北大《音樂雜誌》2卷9、10號（1921年12月）“音樂雜誌是什麼”的按語。

② 同上2卷2號（1921年9月）“音樂研究會一年之經過。”

人似多为工商界巨子，财力雄厚。^①

根据1923年7月该会的修正章程，它的宗旨是“研究音乐、陶养性灵、提倡美感教育、养成高尚人格。”当时分有京乐、沪乐、粤乐、西洋铜乐、西洋絃乐五组。^②从活动上看，最主要的方面是粤剧、粤曲，附设的新剧团也很重要（粤语话剧为主），而西乐似不佔什么地位。从总的倾向上看，该会的活动似有较浓的同人联谊性质。从该会负责人的言论上看，复古保守的倾向甚为显著，这在該会主办的《音乐季刊》上表现得很鲜明。

《音乐季刊》从1923年8月创刊到1925年4月共出了五期。它的“发刊词”表示了对于“漂摇风雨”中的国家的忧虑，期待中国能有“焉忘尼其人者，出而收复破碎的河山”；它认为“音乐仅为陶情之用”的见解是皮相浅见，强调了振兴国乐（包括雅颂、乐府直至野老讴吟）对于复兴国家民族的重要。^③该会的会长梁樹棠（即中华聖教总会会长）明确提出，中华音乐会应以复兴孔子的乐教为职责，认为这是“有功于聖道、有功于中华民国”的伟大事业。^④这种复古保守倾向，自然影响了编辑方针，特别是在前三期中表现得更为严重。

《音乐界》半月刊是1923年5月在上海创刊的，它没有一个明确的主办社团；编辑主任为黄詠名、仲子通、段孟薇、傅彦長四人，实际负责人是傅彦長。这个刊物在同年底即停刊，共出版了十二期。

傅彦長在第一期上发表了一篇“Preludio”作为“宣言”。

①见《音乐季刊》第一期（1923年8月）第二期（1923年11月）的会务栏。

②同上第一期会务栏。

③见《音乐季刊》第1期（1923年8月）“发刊词”

④同上第三期（1923年11月）会务栏。

内称《音乐界》的任务是：宣传国乐，介绍欧美音乐常识，希望促成国民乐派，报告国内外的乐况，鼓吹国人对于音乐的兴趣等。从杂志的实践上看，宣传国乐的含义是和鼓吹国民乐派的主张联系在一起，与当时一般的含义并不相同；而杂志大部分的篇幅是介绍西洋音乐知识。仲子通认为“欧洲乐派的势力所及扩充到中国来”，是“吾国艺术教育开闢的动机，也是文化史上一点曙光”；^①这个意见可以说是反映了编辑工作的指导思想。

1927年，国乐改进社（办有《音乐杂志》）和爱乐社（办有《新乐潮》）成立了；他们的活动属下一阶段，不在本编范围之内。

大同乐会，是郑觐文发起、于1921年（？）在上海成立的，自称宗旨是“研究中西音乐、筹备演作大同音乐、促进世界文化运动”，^②实际上是个封建复古色彩浓厚的社团。它的活动也包括戏曲、丝竹等，而以所谓“复兴古乐”方面最为突出。它自成立时起，和财阀、政客、“名流”的关系就很密切；在1926年，就曾应孙传芳的邀请，作过“古乐投壶”的丑剧。^③大同乐会没有出版过音乐杂志，活动时期相当长。

总的看起来，五四时期维护封建文化和反对封建文化的两种对立倾向，也反映在音乐社团的分野中。大同乐会的倾向属于前者。新式音乐社团和杂志对于鼓吹音乐艺术教育、介绍音乐理论知识、搜集整理乐谱、推动创作和评论、活跃音乐会生

① 见《音乐界》第三期（1923年6月）“欧洲音乐家小传”。

② 见北大《音乐杂志》2卷9、10号（1921年12月）大同演乐会简章。

③ 见《艺术三家言》（1927年11月初版，上海良友）张若谷文“中国民众音乐”和鲁迅的上海通信（华盖集续编）赵时和复古（花边文学）。

活、提出改革国乐问题等方面，在不同程度上进行了有益活动，有的并且和群众、读者建立了某些联系。各个社团在对待“中西、雅俗”问题上，又有不同的偏向；总的看起来，蔡元培的美学思想和“兼容并包”的主张影响是比较大的。

北京和上海是当时音乐社团的集中地；以北大音乐研究会影响最大，其次是中华美育会。

五四时期以来，由于思想界的活跃，以知识界为主的市民阶层对新式文艺生活的要求很迫切；在当时重要音乐社团、杂志的带动、鼓吹之下，大城市里中等以上学校组织音乐社团的风气甚盛，甚至一个贫民学校也成立了“音乐会”。^①这类社团在活跃新型的城市音乐生活方面起了一定作用。另外，和大同乐会类似的社团也有一些，但影响不大。关于传统旧型的社团如琴会、崑曲社、京剧票房、丝竹社、吹歌会以及教会附设的音乐社团等，在这一时期也仍继续发展，为数也不少；有的由于受到新潮流的影响，在组织方法、活动方式甚至活动内容上，也很难和新式社团划清界线。再有就是外籍人在我国的音乐组织，如上海工部局管弦乐隊等，它们对于城市音乐生活、音乐教育也有一定影响。——所有上述各类社团，或由于资料散失，或由于超出本节范围，均不赘述。

参考资料：

1. 蔡元培：发刊词 载北大《音乐杂志》1卷1号(1920.3)
2. 李吴禎：北京大学音乐研究会之经过（並附錄之簡章）
载北大《音乐杂志》1卷1号(1920.3)。

① 见北大《音乐杂志》2卷7号(1921年9月)“音乐研究会一年之经过”。

- 3.廖善善：北京大学音乐研究会沿革略 载北大《音乐杂志》1卷2号（1920、4。）。
- 4.北京大学音乐研究会章程（中华民国9年10月19日议决） 载北大《音乐杂志》1卷8号（1920、10。）。
- 5.章铁民：音乐研究会组织暑假旅行团提议 载北大《音乐杂志》1卷9、10号（1920、12。）。
- 6.杨昭恕：音乐研究会一年之经过（附将来的希望和整顿之我见） 载北大《音乐杂志》2卷7号（1921、9。）。
- 7.李荣寿：音乐杂志是什么？（附按语） 载北大《音乐杂志》2卷9、10号（1921、12。）。
- 8.傅彦长：Preludio 载《音乐界》第1期（1932、5）。
- 9.仲子通：欧洲音乐家小传 载《音乐界》第3期（1920、6。）。
- 10.罗伯曼：发刊词 载《音乐季刊》第1期（1923、8。）。
- 11.本会创办人之表揚 载《音乐季刊》第2期（1923、11。）。
- 12.吴凤展：河南第一师范学校音乐研究会年来的经过与将来进行的方针 载北大《音乐杂志》2卷9、10号（1921、12。）。

第二節 专业音乐教育的創始和中小学音乐教育的发展

五四时期，我国新式的专业音乐教育以效法欧洲体制、反对封建乐教、反对國粹的态度出现了。

一方面，在新文化运动中，艺术教育虽不是反对封建文化的主要阵地，却也佔有相当重要的地位，建立新的专业音乐教育体制成为日益迫切的社会要求。另一方面，专业音乐人才（主要是归国留学生及其学生们）也积聚了比较雄厚的力量。由于这两方面条件的成熟，专业音乐教育得以創始。其中提倡最

力、貢獻最多者為蔡元培、肖友梅、吳夢非等人。

蔡元培從民國以後就曾不斷地提倡美育，五四時期，又以最高學府校長身份進行組織工作並親自在北京大學講授美學課程，影響很大。他在“對於教育方針之意見”（1912年4月）、“以美育代宗教說”（1917年8月）、“文化運動不要忘了美育”（1917年12月）等論文中，闡述了他提倡美育的主張，特別是前兩篇尤其重要。他認為美育可以“陶養感情”、使之“高尚純潔”，可以消沮“人我之見”，是由“現象世界”達于“實體世界”（或謂之“道”“太極”“神”“最高觀念”等）的“津梁”；他認為美是“超絕實際”的。^①顯然，他的美育主張的思想基礎是屬於唯心主義範疇的，但是這種主張對於破除封建教育思想影響，開展艺术教育方面，在全國範圍內起了有益影響。

專業音樂系科學校和新式音樂社團、雜誌差不多是同時產生的。幾乎每一個重要的音樂社團、每一種音樂刊物都以普及音樂教育、推動專業音樂教育為己任。不少人對於封建禮教抑制個性自由、防礙艺术教育發展的反動阻力表示憤慨，而這種憤慨最後則集中在執政當局身上。北大《音樂雜誌》以一卷三號（1920年5月）就開始出現了會內同儕人士呼吁在大學設立樂學科目的文章，認為輸入西樂為“急務”；同期還登載了肖友梅歸國後的第一篇文章，其中他分析中國音樂教育不發達的最主要原因是“頑固的假性理家”在“極力排斥音樂”，而“政府和國民都容易受他們的話”。^②在二卷七號（1921年9月）

^① 見《蔡元培選集》（1957年，中華）“對於教育方針之意見”“以美育代宗教說”。

^② 見楊蔭恕文“哲學系設立樂學講座之必要”，肖友梅文“什麼是音樂、外國的音樂教育機關、什麼是樂學、中國音樂教育不發達的原因”。

里又出现了呼吁成立音乐图书馆、奖励著作、成立音乐系科或学校的文章。^①

由于蔡元培、肖友梅、吴梦非等人的努力，专业音乐系科学校创始了。这一时期重要的系科学校有北京女子高等师范学校音乐科、上海专科师范学校、北京大学附设音乐传习所。

北京女子高师在1920年9月创设了音乐体育专修科，学制仿日本旧制；1921年初聘肖友梅任科主任，同年拟定学生分组办法，学制课程才得较为完善，这是我国第一个较为正规的高等专业音乐系科，学制三年，以音乐为主科的学生尚须以体育为副科。^②

上海专科师范学校是由中华美育会的负责人吴梦非、丰子恺等主办的私立学校，吴梦非任校长，丰子恺任教务主任，1920年成立，学制初仿日本、后仿德国，分高等师范科和普通师范科，均两年毕业。它的培养目标是中学和小学的艺术师资，1922年为名符其实，改称上海艺术师范学校。它和东方艺术学校曾共同编辑过民国日报副刊“艺术评论”，1927年两校合并为上海艺术大学；前此一年，艺术师范学校曾改为上海艺术师范大学，设艺术教育、音乐、西洋画、中国画四系。

1922年12月，北京大学附设音乐传习所在音乐研究会的基础上成立了，分本科、师范科、选科，负责人也为肖友梅。^③

当时以上三校在学制、课程、教学内容、教学方法各方面，都是仿法欧洲（特别是德国）的专业音乐教育的。——除音乐

① 见杨昭恕文“音乐与图书”、“音乐研究会一年之经过”。

② 见北大《音乐杂志》二卷56号（1921年6月）。

③ 见《音乐季刊》第五期（1925年4月）“北京乐闻”。

里國人創作部份不計外，北京女子高師最初是沒有民族音樂課程的，後來才添設民族器樂；上海專科師範和北大音樂傳習所設立的民族器樂課也不佔重要地位。

北京女子高師音樂科和北大音樂傳習所是當時國內最高音樂學府；它們的畢業生不多，有時一處一年只有十數人甚至一二人，散佈全國各地，供不應求。^①上海藝術師範的畢業生較多，七八年間的有一千多人（包括小學師資），几遍全國各省。當時藝術師資非常缺乏，不設課，設課而無教師、雖有教師而不稱職、由日本教員任教等情況比比皆是；這些學校培養出的人才在开拓艺术教育園地工作中起了不小作用。

這一時期的音樂系科學校還有一些。《音樂界》負責人办的上海音樂學校大約和《音樂界》同時籌办，傅彥長任校長，仲子通、段益薇分別負責校務、教務，分本科（四年）、普通科（二年）、選科（不定期），至少办了七年；^②其培養人才的方向和《音樂界》的方向是一致的。國立藝術專門學校（前身為北京美術〔專門〕學校），在1926年2月增設了音樂、戲劇兩系，聘肖友梅為音樂系主任。^③1919年張季直籌办、歐陽予倩負責的南通冷工學社，很重視新式教育，設有音樂、戲劇兩班。^④其他高等學校附設的音樂系科或設有選課的還有一些；中等師範在培養藝術師資方面的力量也逐漸增漲；各種短期學校、私

① 見國樂改進社《音樂雜誌》1卷2号（1928年2月）楊仲子文“質疑”，1936年5月30日世界日報（北平）第9版特刊。

② 見《音樂界》第1期（1923年5月）簡章、第4期（1923年7月）廣告，《中國現代藝術史》（1936年，上海良友）李樹化文（約1930）23頁

③ 見《中國現代藝術史》（1936年，上海良友）梁得所文31頁。

④ 見《蔡元培選集》（1959年，中華）“三十五年來中國之新文化”28項。

入授課和音乐社团也是一批力量。

总之，本时期末较本时期初，音乐教育的面目已大为改观了。专业音乐教育的先行者们在创业之始，由于社会保守力量和反动当局之种种压力和阻挠，是经历了不少艰辛困苦的。^①

小学音乐教育在这一时期也有所发展和提高，主要表现在：音乐课较前普遍；教学大纲、教学方法等得到进一步探讨；唱歌教材中，国人的创作增多；改进乐歌和乐理问题得到更多重视；课外音乐活动如歌咏团、歌舞剧、丝竹乐等有所加强；等。

上海专科师范教师刘质平论中小学音乐教育的文章是比较有份量的。他批评了“书局任意出版（教科書）”和“教育部的糊塗審定”等現象，呼吁重視音乐教育；同时他又能根据实际教学经验，比较冷静地认识到“中小学音乐科課程的标准，宜浅不宜深，宜简不宜详”，因为“浅则可以平均发展，简则有活动的余地”。他主張廢除“乐歌科”名称，中小学一律称“音乐科”，因为“乐歌的范围小，音乐的范围大”。他也注意到：中小学課程应循序漸进、应銜接；小学里應該教育重予技能，中学則教育技能並重；組織課外音乐活動以担負提高任务；等等。^②

① 1928年初(?)，北京政府无故撤消北大音乐傳习所和艺专；国民党軍佔領北方后，8月，北京国立九校合併为北平大学，設艺术学院，艺专和傳习所(?)併之。見国乐改进社《音乐杂志》1卷2号(1928年2月)刘天华关于音乐学校文、楊仲子文“質疑”，1卷4号(1928年10月)楊仲子文“北平音乐运动”。

② 見《音乐界》第1期(1923年5月)。

这一时期的杂志和出版物中，西洋音乐技术理论知识和作曲家作品、教学方法的介绍比以前多了，而且较为系统。西洋歌曲填词的作品也比以前广泛。旧调填词、特别是外国歌曲填词问题很受重视。关于精选歌词、词曲情趣相合并与逗相合、汉语声调和曲调的关系、记谱译谱的准确性、甚至伴奏方法等问题，都得到进一步探讨。改进填词方法以外，要求国人自创歌曲是更积极的主张。

这一时期，除了五四以前的优秀歌曲依旧流行外，教材中采用新创作的歌曲较前多了，如肖友梅、赵元任、黎锦晖的创作。在他们优秀的作品中，反映出当时反帝反封建的爱国主义情绪。不仅是主题思想方面较前进步，乐曲体裁和白话歌词也增多了；特别是抒情歌曲和儿童歌舞剧，在内容上和形式上都有重要意义。此外，古曲清平调、阳关三叠、木兰辞等也相当流行。学校中也有人考虑到改良戏曲（如京剧）以作为社会音乐教育的工具；但呼声微弱，而且得不到支持。^①

国歌问题很受注意。很多人基于爱国情绪，对于缺乏适当的国歌表示不满。1915年袁记政府的国歌充满帝制臭味，早为群众所不齿；1921年北京政府通令採用的卿云歌，因词章古奥、缺乏平民精神和曲调缺乏民族特点，遭到普遍不满，^②甚至作曲者肖友梅本人也预言其“必不能久用”，^③同年发表的徐谦作词刘斐烈作曲的南方政府国歌（？）也没有什么实际影响。^④不

① 见《音乐季刊》第3期（1924年4月）国内音乐界消息栏内李崇寿在中华教育改进社第二次年会上的提议。

② 见《艺术三家言》（1927年，上海良友）张若谷文“中国国歌必享考”。

③ 见北大《音乐杂志》1卷3号（1921年5月）肖友梅文“对于国歌用卿云歌词的意见”。

④ 同上2卷2号（1921年9月）和9.10号（1921年12月）的歌谱。

火人希望中国能有类似与国歌一样的国歌，它在创意和曲调方面都能表现出时代精神和民族性；这一愿望反映出这一时期的民主要求。

以学校为中心的音乐会、游艺会、慈善会等，在这一时期相当活跃，并且带来新的民主空气。例如，河南中西音乐助赈会就以“平民的”“无阶级的”相号召；河南的剧场第一次出现池座不分男女，就是在他们主办的助赈会上实行的。^①义演在这一时期是较常见的，如赈灾义演等。节目范围：通常情况，声乐以一般乐歌和抒情歌曲较多，外国歌曲较少，也有杂以昆曲等古典戏曲清唱的；器乐以西洋乐器为主，丝竹乐也甚受欢迎，二胡逐渐在节目中佔重要地位；儿童歌舞剧在小学游艺会中佔重要地位。上述种种类型演出在推动创作上有一定作用，如陈啸空根据郭沫若诗作写的“湘粟”就是在学校游艺会活动中产生的。这一时期末的1927年，北京曾有艺术大会的活动，规模较大，其中包括了音乐演出。^②

这一时期学校演出欧洲音乐节目，范围较小，程度也较低（1923年音乐传习所演出贝多芬的田园交响乐时，乐队只有十六人^③），但有逐渐扩大、由低到高的趋势。

上海工部局外籍人的管弦乐队在这一时期相当活跃，演奏节目包括不少欧洲古典的和近代的作品。北京、上海等地也有一些外籍教师经常演出。这一时期到中国演出或讲学的重要外国艺术家或团体有奥国提琴家柯莱斯基（1923）、日本理论家田

① 见北大《音乐杂志》1卷9/10号（1920年12月）该会的“宣言”和“报告”。

② 见《蔡元培选集》（1959，中华）“三十五年来中国之新文化”《新乐潮》1卷2期（1927年7月）柯政和文“新音乐”。

③ 见《音乐界》第4期（1923年7月）32页。

边尚雄(1923)、提琴家海飞斯(1923)、意大利其若雷士歌剧团(1925)等。

参考资料:

1. 蔡元培: 对于教育方针之意见 载《蔡元培选集》(中华, 1959.)
2. 蔡元培: 以美育代宗教说 同上
3. 蔡元培: 文化运动不要忘了美育 同上
4. 陈仲子: 音乐与诗歌之关系 载北大《音乐杂志》1卷2号(1920.4.)
5. 肖友梅: 甚么是音乐? 外国的音乐教育机关、甚么是乐学? 中国音乐教育不发达的原因 载北大《音乐杂志》1卷3号(1920.5.)
6. 杨昭旭: 哲学系设立乐学讲座之必要 同上
7. 肖友梅: 对于国歌用御云歌词的意见 同上
8. 李荣寿: 我对于我国学校乐歌当改良底提议 载北大《音乐杂志》1卷4号(1920.6.)
9. 李荣寿: 我国学校乐歌的谬误 载北大《音乐杂志》1卷7号(1920.9.)
10. 刘廷芝: 我对于改革中国现在音乐谬误的意见 载北大《音乐杂志》1卷8号(1920.10.)
11. 杨昭旭: 音乐研究会一年之经过(附将来的希望和整顿之我见) 载北大《音乐杂志》2卷7号(1921.9.)
12. 刘质平: 致新学制课程标准起草委员会讨论中小学音乐科课程纲要的意见书 载《音乐界》第1期(1923.5.)
13. 吴研因: 国歌教 载《音乐界》第10期(1923.10.)

14. 中华教育改进会在北京开第二次年会国民音乐组表决通过之议案 载《音乐季刊》第3期(1924.4.)
15. 張若谷：中国国歌沿革考 载《艺术三家言》(良友，1927.11.)

第三章 文化革命中的音樂新思潮

從五四時期開始的新文化運動，向封建舊文化展開了猛烈的攻擊；由於文學問題的討論，自然而然地就涉及到傳統戲曲問題（即所謂“舊戲”問題，主要是指當時流行的京劇）。這次爭論，雖然直接涉及戲曲音樂的地方不多，但對音樂界有廣泛深遠的影響。

直到五四運動前夕，崑曲、京劇等戲曲藝術仍牢固地掌握在士紳、紳商階層手中，主要是散佈着奴隸教育的毒藥，起着麻醉人民的作用；當時改良舊劇業已消沉，新劇甚興興盛一時，却已在封建壓力下變質，走上庸俗的“文明戲”道路。正是在這樣具體的情況下，新文化運動提出“推翻”傳統戲曲，如從歐洲移植過來的話劇力爭席位，以作為宣傳科學與民主精神的思想武器。這就是關於戲曲的爭論的背景。

1958年在《新青年》展開的爭論，張厚載的論点是批判的對象。他雖然提出了舊戲的某些特点，例如象徵性手法、程式、音樂的感人力量等，但多從形式着眼；而他的立論根據無疑却是反映了社會保守力量的意見的。他認為“舊戲是中國歷史社會的產物，也是中國文學美術的結晶，可以完全保存”。^①他並不敢完全否認改革的必要，但認為“必以漸，不以驟；改革不可偏激，反失社會之信仰”。^②

對於這種代表性意見，《新青年》的感覺很銳敏，動員了很大的力量加以駁斥。他們的意見的基本共同點是廢舊戲、創新戲，但又各有區別。

① 見《我的中國舊戲觀》，載《新青年》5卷4號（1918.10.）。

② 見《新文學及中國舊戲》，載《新青年》4卷6號（1918.6.）通攸欄。

胡适对于戏剧改良的主张，是从提倡白话的主张引申而来；而且二者的出发点很类似，纯粹是从形式着眼的。他认为文学的发展是“由文言趋于白话”，而乐曲又是剧词的这种发展的“系统”，因此得出“废唱”、“归于说白”的错误结论。他根据中西戏剧发展的某些史实，加以渲染、套用，错误地认为唱工、锣鼓、脸谱、武功等都是“遗形物”，因而必须“扫除干净”。胡适不仅不懂中国戏曲的特点优点，更可注意的是，他不但没从内容上指出戏曲糟粕的由来，反而认为“俗剧”内容所以有“恶劣性”，是由于“它是中下级社会的流行品”。^①傅斯年在谈到戏剧和音乐的关系时，把二者对立起来，因而也得出“废唱”的结论；同时，也暴露了他蔑视民间文艺的观点。他认为：“哀调的调，是不成调，是退化调”；“京调的来源，全是俗声”，是“下等人的歌谣”；旧戏的声色“刺激性太强”，“音乐轻躁”等等；因而“毫无美学的价值。”^②

陈独秀认为旧剧在文学上艺术上都没有丝毫价值，“打脸”“打把子”是“野蛮暴戾”，他谴责某些旧剧“助长淫秽心理”。周作人的意见和他类似。另外，陈独秀还认为“演剧与歌曲，本是二事。”^③

钱玄同在随感录和通信里，极其尖锐地整个地否定了旧剧。他认为“二簧西皮好比‘八股’”，昆曲至多“也不过是文选罢

① 见《历史的文学观念论》（载《新青年》3卷3号[1917.3.]《胡适文存》（一）），《文学进化观念与戏剧改良》（载《新青年》5卷4号[1918.10]《胡适文存》（一））。

② 见《戏剧改良各面观》，载《新青年》5卷4号（1918.10.）。

③ 见《新文学及中国旧戏》，载《新青年》4卷6号（1918.6.通信栏）。

了”。他直接把旧剧和发辮、小脚等並列，认为它們都是應該扫除的“国粹”。①刘半农在雜文里表現了和他类似的态度，但論文則稍温和。

魯迅沒有寫关于戏曲的論文，他在隨感錄和通訊里攻击封建文化時，对旧剧表現了和錢玄同、刘半农相似的态度。他不贊成繼續辯論，主張“各走自己的路”，並引用耶穌和尼采关于对待翻車的态度；主張“翻后再抬”。②魯迅在后来的雜文里，也有涉及旧剧之处，但多侧重于批判伴随旧剧而来的醜恶社会現象或借題發揮。

具有戏剧实践經驗的欧阳予倩在这一时期也发表了文章。他主張改良剧本、用新法培养戏剧人才等。他认为“中国旧剧非不可存。惟惡习惯太多，非汰洗净尽不可”。可惜，没能进一步申述“非不可得”的理由。③

批判传统戏曲，在这一时期是完全必要的。这一次爭論雖然沒有結論，但有其积极意义，主要是第一次沉重地打击了作为統治阶级思想統治工具的旧戏的醜陋面，从而为話剧进一步健康的发展作了思想准备。但也带来一定程度的消极影响，主要是由于思想上的片面性、精华糟粕不分，整个否定了旧剧。正如沉疴投重药，固然打去了病毒，也留下了后遗症；医疗定需要真正的药物，也需要时间。总之，消极因素，带有时代的特征。

1926年，有余上沅、赵太侔等人提倡“国剧运动”。他

① 見《隨感錄》（一八）（二九），載《新青年》5卷1号（1918.7）。5卷3号（1918.9.）

② 見《渡河与引路》，載《新青年》5卷5号（1918.11）
通攸欄，署名唐侯。

③ 見《予之戏剧改良观》，載《新青年》5卷4号（1918.10）。

們雖然也承認舊劇的劇本內容空洞，甚至承認舊劇“脫離了生活，只餘了藝術的死殼”，但是他們從形式上着眼，強調舊劇的程式化的美。他們認為“藝術根本都是程式組織成的”，^①因此主張“純粹的藝術”。^②他們認為這是中國藝術發展的趨向，東方藝術的精神。他們對於戲曲音樂是輕視的；幾乎是迴避這一方面改革問題，而着重從美術、舞蹈的角度強調形式美。他們雖然也指出舊劇的某些特點、優點，但他們從“唯美主義”傾向出發談“舊劇改革”，提倡“國劇運動”，當然是錯誤的。

在反對上述錯誤傾向的人們中間，也未能採取正確的態度，而大多採取完全否定舊劇的態度，對戲曲音樂也大多是輕視的。例如熊佛西雖然注意到了劇本內容問題，但他認為舊劇是“破碎的，片段的”，“劇”的成份太少，“程式與故事太多”等等。^③有的人提出了“普羅列塔利亞藝術”的進步口號，但眼光只放在話劇上，而認為“舊劇，無論哪一種，都只是封建社會的藝術”。他們認為應該“促成舊劇及早崩壞”。^④有的人認為舊劇“只是民族卑劣精神病產品”，“舊劇的改革是不可能的；也無改革之必要，只有全部推翻。”^⑤

總之，在“五四”到1927這一階段，關於舊劇的爭論並沒有解決。爭論大多在文學、戲劇界進行，音樂界的反映很微弱。這大概是由於從事國樂的人不以戲曲音樂為正宗，而從事

① 見趙太侔的《國劇》，載《國劇運動》（1927.9.新日）。

② 見余上沅的《舊戲評價》，載《國劇運動》（1927.9.新日）。

③ 見《國劇與舊劇》（1927.5.），載《戲劇論集》（朱聲洛編，1931.10.序）。

④ 見鄭伯奇的《中國戲劇運動的進路》，載《戲劇論集》（朱聲洛編，1931.10.序）。

⑤ 見培良的《中國戲劇概評》（狂飈叢書第二，1928.泰東）。

西乐的人又根本不屑于触及戏曲的缘故。

这一时期，在音乐界展开的各种思潮的争论，远不如文学界来得猛烈，这是由于新文化运动在音乐界的力量比较微弱，同时音乐界的主要社团和学校一开始就是在“兼容并包”思想影响下的缘故。在音乐界，可以说并没有集中地就某些重大问题展开争论；反封建的统一战线很松弛。最主要的思想武器是欧洲民主主义音乐文化。

宣扬封建文化的观点，往往是用“民德堕落、国粹寢崩”的论调来陪伴的例如在北大音乐研究会导师之一的王露（心葵）就对古乐十分向往，他将音乐分为俗乐（舞台优伶所奏）、雅乐（师挚关雎所奏）和天乐（有虞箫韶所奏）三种，将听音乐的人分为俗人、雅人和天人三种，然后慨叹说：“俗人即常人，今在恒有；雅人既非常人，今在少有；天人即圣人，古有今无，^①中华音乐会会长梁树棠慨叹孔子以后音乐之“退化”；号召要作“孔子音乐之理”。^②《音乐季刊》编辑也认为“三代以后，古乐渐远，音乐失传，每况愈下”他认为古昔的音乐能“协神和上下、审音知德、审音知政”，是最高理想。^③

种种复古论调在实践方面的体现，可以说就是大同乐会的活动。

王光祈的政治思想和艺术思想都是很复杂的，他的音乐理论和音乐实践也存在着矛盾；但是他的音乐思想的最核心部分，有着复古主义倾向的。他企图抽象地继承并发扬孔子的“礼

① 见《音乐泛论》。《中西音乐归一说》，载北大《音乐杂志》1卷1号（1920.3.）、1卷7号（1920.9.）。

② 见《论音乐演說詞》，载《音乐季刊》第2期（1923.11.）。

③ 见罗伯曼的《中国音乐源流考》、《论曲本》，载《音乐季刊》第1期（1923.3.）第3期（1924.4.）。

乐本意”，而“古乐真意”则在于“协和人心”。他说：“古礼古乐之不逮于今者，自当淘汰，然礼乐本意则千古不磨。”。他主张复兴礼乐以“唤醒民族，改良社会”，说明他的音乐思想和政治上的改良主义又纠缠在一起了。^①

这一时期在音乐界，提倡民主主义音乐文化、反对封建主义音乐文化的主张，几乎没有提出什么响亮的口号。很多人在介绍、提倡欧洲音乐的时候，希望向欧洲看齐，一般说，它包含有两层意思：希望用科学方法整理、研究、创造音乐文化；希望音乐文化突破士绅阶层的垄断，反映新的生活，能为民众所有，即是说，希望音乐文化民主化。从这个意义上说，介绍欧洲民主主义音乐文化在当时显起了相当大的进步作用的，因为它反映了五四时期科学与民主的要求。

肖友梅在回国后第一篇文章中谈到“什么是音乐”提出音乐应该描写人类“内部的感想”，描写“动的生活”；虽然很模糊，但是提出了希望用音乐反映现实生活的要求。^② 王光祈在谈到“国乐”应具备的三个条件时，认为音乐应该“畅舒民众的感情”。不是一部分知识阶级的感情。”他还说：“假如我们只主张恢复古乐，一般民众不懂，那么，其结果只能畅舒古代先生或高人隐士的感情，不是一般民众的感情，亦不能称是国乐”。^③

在宣传欧洲音乐文化时，在音乐界同时产生了轻视民族音

① 见《德国人之音乐生活》，载《音乐季刊》第2、3期（1923.11, 1924.4）。

② 见《什么是音乐？外国的音乐教育机关。甚么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，载北大《音乐杂志》1卷3号（1920.5）。

③ 见《欧洲音乐进化论》（1924.4.中华）第9章。

乐文化优良传统的偏向。这样的偏向比较明显地体现在“音乐无国界”这一口号中。应该说，这一口号在当时来说都是非常模糊的。一方面，它包含着正确的部分，意味着欧洲的某些音乐体裁；音乐表现形式如抒情歌曲、大合唱、交响音乐、歌剧、管弦乐队等可以移植到中国来；但另一方面，它也为笼统地否定民族音乐文化开辟了道路。另一种不良的倾向是调和主义、折衷主义的倾向。有不少人希望把传统的雅乐和西乐调和一下，或者是仅仅借用欧洲的某些方法，以所谓“中学为体，西学为用”的精神来建设一种新的“国乐”。

在民主主义音乐文化宣传中，最根本的弱点是忽视民间音乐源泉的生动力量。因此，在创作上的反映是蓬勃的生气不足，在理论战线上的反映是对于封建音乐文化的批判不够有力，对于建设新音乐文化的理想过多地依赖和模仿欧洲民主主义音乐文化。至于苏联社会主义音乐文化建设的经验和成果，在这一时期几乎还没有什么介绍。

和文学比较起来，音乐领域内的革命民主主义精神是相当微弱的，创作方面如此，理论战线上更甚。因此，社会主义现实主义因素的成长就比较困难；这也就是后来有相当长的一个时期，人们总是错误地认为“新（民主主义）音乐”文化的建设是从救亡运动时期起的主观原因。

这一时期，还有傅彦长、张若谷等人提出“国民乐派”的口号。傅彦长一方面猛烈地然而也是精华糟粕不分地攻击传统音乐文化，他说：“那男扮女子的戏剧，那沉溺欲死毫无热情的所谓古乐，……无论如何不能够认为民族的艺术文化”；^①另一方面他认为“小调”“是‘国民乐派’的根本”，^②主张

① 见《中华民族有艺术文化的时候》（1926.9.），载《艺术三家言》（1927.11. 上海良友）。

② 见《研究中国音乐所应该有的态度》（1923.4.），载《艺术三家言》。

整理、搜集、保存、发展民间音乐甚至古典音乐如小调、大鼓书、东乡调、京剧、昆曲等，以建立“国民乐派”。^①不过，他並沒有真正着見民间和古典音乐的力量，因此在思想上不得不以猎奇的态度祈求于道教思想和以空虚的臆断祈求于古希腊艺术。他认为艺术上有个道統，其出发点是古希腊文明；在中国，相当于古希腊文明的则是道教文化；因为它保存了自古以来的傳說、神話、风俗，音乐等，最富国民色彩，因此应该提倡艺术上的道教主义。^②应该特别指出，傅彦长虽然讲了些看起来颇为“激进”的话——反封建，但实践上并不相符，他大部分的精力是从事欧洲音乐技术理论和调和作曲家、作曲家的介绍等；更重要的是，他的艺术主张的思想基础是极其反动的。他认为近代艺术思想“最重要的要点”只有两个字，即“动”和“肉”；^③他对于古希腊伟大艺术文化正是从这个错误的理解出发的。他和《艺术三家言》里的美术伙伴朱应鹏彼此呼应，朱应鹏同意艺术里的“道”就是“殺人放火”，並且補充說“道”也就是“一阴一阳”，或者是“天地絪縕、男女媾精”。朱应鹏还认为“要谈艺术，必注意‘人生’”，而“所謂人生，就是‘飲食男女’两件大事”，至于“艺术的基础，（则）完全建筑在情欲之上”。^④他们极端鼓吹自我中心的“自我扩张”和对于

① 見《对于国乐的一点私見》（1923.5.），載《艺术三家言》。

② 見《寄朱应鹏的伎》（1925.8.），《国、所应该走底艺术的大路》（1924.5.），《积极扩张中国艺术的方法》（1924.6.），《艺术上的道教主义》（1923.8.），載《艺术三家言》。

③ 見《优德維兒》（1926.6.），載《艺术三家言》。

④ 見《正統矯張的艺术思想》（1925.10.），載《艺术三家言》。

“享乐”的追求，^①甚至讚揚帝國主義海盜行為，^②認為吳三桂比之天祥更有藝術化的姿態等^③。他們想以19世紀中葉以後歐洲某些國家的樂派為榜樣，企圖在中國建立所謂“國民樂派”，繼而發展為“民族主義音樂”，甚至擴大至文藝整個領域，在三十年代達到可恥的下場是必然的；他們本人墮落為反動走卒也是不足為奇的。“國民樂派”主張的某些合理因素，在黎錦暉的優秀作品中得到了體現；而其反動的傾向的某些因素，也在黎錦暉後來的黃色音樂中得到了體現。

這一時期末，劉天華在國樂改進社的活動有重要意義。理論方面，他認識到繼承民族音樂優秀遺產的重要性，同時又主張“容納外來的新流”，他反對把音樂貴族化，主張“把音樂普及到一般民眾”等等，^④並且實踐力行：就是說，他對於中西關係、古今關係的理解更正確些，民主主義傾向更強烈些。

總之，這一時期音樂理論戰線上，一些重大的問題還沒有得到比較徹底的解決。但是，由於五四時期以來新文化運動的蓬勃發展，特別是革命民主主義文學的發展，在音樂界起着推動某些問題深化的影響，也是不應低估的。

革命形勢的發展是迅速的。許多音樂思想戰線上未解決的問題，在革命高潮中，在革命文藝工作實踐中，逐步深入、解決。隨着革命形勢的發展，這一時期音樂思潮的分歧，在第二次國內革命戰爭期間引起了更為劇烈的分化。

這一時期，歐洲美學思想流派的介紹比五四時期以前多了，但仍不夠系統。可以看到歐洲某些哲學、美學思潮的影響，如

① 見朱著《藝術之發法者》（1923.6.）載《藝術三家言》。

② 見傅著《勃勃特船長》（1925.10.）載《藝術三家言》。

③ 見傅著《托爾斯泰論》（1924.8.）載《藝術三家言》。

④ 見《國樂改進社緣起》，載《新樂潮》1卷1期（1927.6.）。

康德唯心主义哲学、美学对蔡元培美学思想的影响，实用主义哲学对胡适的影响，唯美主义美学对“闹剧运动”的影响，尼采哲学对傅彦长、朱应鹏的影响等等。马列主义音乐美学的介绍还没有开始。

参考资料：

1. 毛泽东：新民主主义论。
2. 毛泽东：反对党八股。
3. 田 汉：接受“五四”的精神和经验，创造社会主义新戏剧。载《戏剧研究》1959年2册。
4. 任桂林：“五四”运动和戏曲革新。
同上
5. 温 凌：“五四”时期关于戏曲的论争。
同上
6. 张厚载：新文学及中国旧戏。载《新青年》4卷6号(1918.6.)通信栏。
7. 张厚载：我的中国旧戏观。载《新青年》5卷4号(1918.10.)。
8. 张厚载：“脸谱”——“打把子” 同 上
通信栏。
9. 胡 适：历史的文学观念论。载《胡适文存》(-)，《新青年》3卷3号(1917.5.)。
10. 胡 适：文学进化观念与戏剧改良。载《胡适文存》(-)，《新青年》5卷4号(1918.10.)。
11. 傅斯年：戏剧改良各面观。 同上
12. 傅斯年：再论戏剧改良。 同上
13. 周作人：论中国旧戏之应废。载《新青年》5卷5号(1918.11.)、通信栏。

14. 钱玄同：通信（致任弼） 载《新青年》3卷1号（1917.3.）。
15. 钱玄同：随感录（一八） 载《新青年》5卷1号（1918.7.）。
16. 钱玄同：随感录（二九） 载《新青年》5卷3号（1918.9.）。
17. 钱玄同：克林德碑 载《新青年》5卷5号（1918.11.）。
18. 刘半农：我之文学改良观 载《新青年》3卷3号（1917.5.）。
19. 刘半农：作揖主义 载《新青年》5卷5号（1918.11.）。
20. 鲁迅：随感录（三八） 同上，或见《鲁迅全集》。
21. 鲁迅：渡河与引路 同上 署名唐虞，或见《鲁迅全集》。
22. 欧阳予倩：予之戏剧改良观 载《新青年》5卷4号（1918.10.）。
23. 余上沅：旧戏评价 载《国剧运动》（余上沅编，新月，1927.）。
24. 赵太侔：国剧 同上。
25. 熊佛西：国剧与旧剧 载《对剧论集》（朱肇洛编）。
26. 郑伯奇：中国戏剧运动的进路 同上。
27. 培 良：中国戏剧概评（在《文艺丛书》第二，泰东，1928.）。
28. 丘 伯：皮黄的价值 载北大《音乐杂志》1卷8号（1920.10.）。
29. 瞿秋白：乱弹（代序） 载《瞿秋白文集》（一）（人民文学，1953.）。
30. 王 露：音乐论 载北大《音乐杂志》1卷1号（1920.3.）。

31. 王 露：中西音乐归一說 載北大《音乐杂志》1卷7号
(1920. 9). 9. 10号(1920. 12.).
32. 梁树棠：說音乐演說詞 載《音乐季刊》第2期(1923.
11.).
33. 罗伯夔：中国音乐源流攷 載《音乐季刊》第1期(1923.
8.).
34. 罗伯夔：我之音乐大同之理想譯 載《音乐季刊》第2期
(1923. 11.).
35. 《少年中国》(关于王光祈的资料) 載《五四时期期刊
介绍》第一集(中共中央马、恩、列、斯、著作編譯局研
究室, 人民, 1958.).
36. 王光祈：德国人之音乐生活 載《音乐季刊》第2期(1923.
11.). 第3期(1924. 4.).
37. 王光祈：欧洲音乐进化說(中华 1924. 4.).
38. 肖友梅：甚么是音乐？外国的音乐教育机关，甚么是乐学？
中国音乐教育不发达的原因。 載北大《音乐杂志》1卷
3号(1920. 5.).
39. 肖友梅：中西音乐的比较研究 載北大《音乐杂志》1卷
8号(1920. 10.).
40. 楊昭恕：說音乐感人之理 載北大《音乐杂志》1卷4
号(1920. 6.).
41. 陈仲子：欲国乐之复兴宜通西乐說 載北大《音乐杂志》
1卷9、10号(1920. 12.), 2卷1号(1921. 1.).
42. 根偉民：提倡音乐之我見 載《音乐季刊》第1期(1923.
8.).
43. 傅彦长：中华民族有艺术文化的时候 載《艺术三家言》
(良友, 1927. 11.).

44. 傅彦长：民族主义的艺术 同上
45. 傅彦长：国人所应该走底艺术的大路 同上。
46. 傅彦长：积极扩张中国艺术的方法 同上。
47. 傅彦长：艺术上的道教主义 同上。
48. 傅彦长：寄朱应鹏的信 同上。
49. 傅彦长：研究中国音乐所应该有的态度 同上。
50. 傅彦长：俄罗斯的民謡曲 同上。
51. 傅彦长：俄罗斯的音乐 载《音乐界》第12期（1923. 12.）。
52. 傅彦长：对于国乐的一点私见 载《艺术三家言》（良友，1927. 11.）。
53. 傅彦长：“优德维鬼” 同上。
54. 傅彦长：“勃勒特船长” 同上。
55. 朱应鹏：正統嫡派的艺术思想 同上。
56. 朱应鹏：艺术之萨法者 同上。
57. 张若谷：中国民众音乐 同上。
58. 鲁迅：“民族主义文学”的任务和运命 载《二心集》
59. 鲁迅：沈淦的泛起 同上。
60. 瞿秋白：学网万岁 载《瞿秋白文集（二）》（人民文学，1953.）。

第四章 五四時期的音樂家

專業創作的出現

第一節 中國早期專業音樂

創作的概況及其特征

在“五四”時期，進步的小資產階級和資產階級音樂家們為表現新的時代、新的思潮，開始感到了原有的作曲方法的不足，而多方面地尋求和探討新的創作方法；首先，西洋近代音樂引起了大家極大的注意，極力向西洋學習成為了一個凸出的現象，因而，西洋作曲理論得到比較大量和較系統的傳播，在這種基礎上產生了近代專業音樂創作。

歌曲，是這一時期專業音樂創作中最为發展的一個體裁，主要的歌曲作曲家有肖友梅等人，他們的作品都附有鋼琴伴奏，有周密的和聲配置和調性布局，曲式也經過細緻的考慮。

肖友梅主要的創作活動是在“五四”到第一次國內革命戰爭期間展開的，他的全部九十多首歌曲中有八十多首是一九二七年以前的作品，他的歌集“今 初集”（1922）、“新歌初集”（1923）、“學校唱歌教材”（全三集）（1924.5——1925.4）都是這一時期創作的，在他的作品中，表現了對現實的忘憂感嘆，有些作品有著愛國民主的內容，他的創作特點是嚴格按照西洋作曲方法寫作，寫出的東西較為嚴謹、規矩、情調也比較嚴肅：

此外，在當時北大音樂研究會的“音樂雜誌”、上海中華音樂會的“音樂專刊”、傅彥長等人辦的“音樂界”這幾個刊物上刊登了一些創作歌曲，作者有李惟寧、楊仲子、陳仲子。

傅彦長等人，其中、影响較大的是李榮壽和楊仲子、李榮壽寫有“接受青島紀念歌”（1923）、“知了蟬”（1924）、他的這兩首歌曲都具有很鮮明的進步內容，特別是后一首，更為凸出，在歌詞中，假藉蟬鳴，道出了勞動者和婦女爭取自由的要求，其音樂也寫得比較成功，使人感到親切而寓意深長，現在把它的旋律引在下面：

知了蟬

（要喚醒勞動界及婦女界的一个歌） 李榮壽作歌並曲



(1) 知了，知了，樹梢上高叫何事不平如

(2) 知了，知了，樹梢上高叫不平之為大



此証吵？呀！！我知了，我知了，

吾証吵，呀！！我知了，我知了，



你為的勞逸不均，要喚醒我同胞，

你為的男女平等，要喚醒我同胞。

楊仲子的創作类似西洋的浪漫曲，根据易韋齋的诗写成的。“语梅”是一首較長大的抒情風味的作品，歌詞对梅花作了拟人比喻和讚誉，旋律抒情而帶有中國風味，和声中有不少調性轉換，用了不少变化音，比較大胆地运用了一些西洋作曲手法。

稍晚、开始进行歌曲創作的又有陳寅寬、邱望湘、刘质平、陶晶孫、吳伯超、錢君匋等人，他们的作品常以爱情做为題材，从而表现了反帝反封建的精神，由于主要是从事普通中学或師范的教学工作，有比較多的机会接触实践，因此，在他们的創作中，无论詞、曲都有着通俗的特点，在音調上也考虑到民族風格問題，陳寅寬一九二四年为郭沫若的戏剧“三个叛逆的女性”所配的歌曲“湘累”是一首很突出的作品，内容是表现对屈原的深切怀念，歌曲的旋律悽楚而感人，后来，这首歌曲被用做电影“女兒紅”的插曲，就得到更广泛的流传，一代的青年知识份子差不多都会唱这首歌。在当时大江南北举行音乐会時也几乎是必不可少的节目。

1 = C $\frac{4}{4}$

| | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------------|------------|------------|------------|--|--------------|------------|------------|--------------|------------|------------|----------------|--|
| 6 | <u>3 6</u> | <u>5 4</u> | <u>1 2</u> | | 3 — | <u>4 6</u> | <u>5 4</u> | | <u>3 2</u> | <u>1 3</u> | <u>2 1</u> | |
| 泪 犹 要 流 尽 了， 爱 人 呀！ 还 不 回 来 | | | | | | | | | | | | |
| 6 | — | <u>6 6</u> | <u>6 6</u> | | <u>5 3 5</u> | 6 | <u>6 6</u> | <u>5 3 5</u> | | 6 — | <u>1 3 2 1</u> | |
| 呀！ 我 们 从 春 望 到 秋， 从 秋 望 到 夏 望 到 盐 枯 | | | | | | | | | | | | |
| <u>6 5</u> | 3 | <u>4 6</u> | <u>5 4</u> | | <u>3 2</u> | <u>1 3</u> | <u>2 1</u> | | 6 — | ——— | | |
| 石 烂 了 爱 人 呀！ 还 不 回 来 呀！ | | | | | | | | | | | | |

除开歌曲以外，这一时期在乐壇上出現了一种崭新的体裁——兒童歌午剧。这一体裁为黎錦暉所創始，是经过多次的試驗和研究的实践才逐漸形成的，它在当时的所有专业音乐創作中最为通俗化，最受欢迎，作品中貫穿着“五四”的科学、民主、愛國的精神、在当时的音乐生活中发生了很大的影响。

在黎錦暉初期的兒童歌午劇寫出以後，曾有很多人採用這一体裁進行創作，計有邱望湘的“天鵝”、費錫胤的“天鵝”

（二者都是根據趙景深的一脚本）、沈醉了的“名利網”、王紹堃的“慈愛之光”等；這些作品多是根據學校或園本演出的需要隨成的，一般都經過演出，給一部份群眾留下了一定的印象，但這些作品在題材上常缺乏積極的意義，有的作品甚至不符合於客觀的真實性，例如“名利網”，其故事是幸福仙子以堅固而利害的網去等待那些貪圖名利的人，以懲罰他們，第一個上圈套的是商人，而第二個和第三個竟是工人和農民，只有清高的青年學生看到名利而未受誘惑，昂然從網旁而過，從採用這樣的題材可以表明，作者和勞動者是有多麼遠的距离，另外，一些歌午劇也常常是很外在地因襲了，黎錦暉兒童歌午劇的題材，與一些花呀、蝶呀等等，並且其情節過份的巧合和偶然，而缺乏深刻的有說服力的內容，同時，這些作品還由於過多地模仿了黎錦暉的創作手法，而缺乏獨特的創造性，因此，在藝術價值和群眾中的影響都不及黎錦暉的兒童歌午劇。

這一時期的音樂創作最大的成就表現在劉天華的民族器樂曲方面，他根據自己長期的演奏經驗，並吸收西洋先進的音樂理論技術，對二胡進行了改革，創造了新的器樂体裁二胡獨奏曲，他還創作了一些琵琶獨奏曲和絲竹合奏曲，他的這些作品特別是二胡獨奏曲在當時和在後來都發生了很大的影響。

在當時，黎錦暉等人也創作和改編了一些絲竹合奏曲，但這些作品並未獲得廣泛流傳，因而沒有產生很大的影響。

這一時期，也出現了一些為西洋樂器寫的作品，但數量很少，主要的有李惟寧等人的鋼琴獨奏曲等。這些作品，一般都缺乏清楚的音樂形象，技巧運用也還不夠成熟，比較生硬地沿用了西洋的一套手法，不過，肖友梅的“新霓裳羽衣舞”稍有

不同，其中适用了一些五声音阶的音调，能够感到一些中国风味，在当时还曾获得过一些人的欢迎，这想必由於它是当时不常见的一些中国钢琴曲中较好的一首。但是，终究还由於音阶构思和钢琴写作技巧的问题而感到单调、无力，不能称做成熟的作品。

总之，在不同程度上表现反帝反封建的思想是这一时期音乐作品中一个崭新的、最重要的主题，为表现新的主题，作曲家们开始了新的创作方法的探求，一方面，在学习西洋音乐，并在其中开始考虑和尝试解决民族风格问题；同时，作曲家们又创造了新型的音樂体裁，这些作曲家们的活动，形成了近代专业音乐创作的第一次繁荣。

參考曲目

- 1、卿云歌（歌咏仲子作曲） 音樂雜誌（北大）一·三（1920、5）
- 2、夜深（歌曲李鴻梁作曲） 音樂雜誌（北大）一·八（1920、9）
- 3、曉（歌曲李鴻梁作曲） 音樂雜誌（北大）一·八（1920、9）
- 4、南政齊國歌（歌曲劉斐烈作曲） 音樂雜誌（北大）二·七（1921、9）
- 5、語梅（歌曲楊仲子作曲）
音樂雜誌（北大）二·九_十（1921、12）
- 6、老鴛鴦（歌曲姚文雄作曲）
音樂界·四·（1923、7）
- 7、接收青島紀念歌（歌曲，李榮壽作曲）
音樂季刊·三（1924、4）
- 8、知了聲（歌曲，李榮壽作曲）
音樂季刊·四（1924、9）
- 9、多言人（歌曲，馮正雄作曲）
新聲樂·1924、1、
- 10、中國戲劇曲（鋼琴曲李榮壽作）
音樂雜誌（北大）二·一·（1921、1、）
- 11、中國戲劇曲釘缸（鋼琴曲、沈鄉田作）
音樂雜誌（北大）二·九_十（1921、12）

註：本节所涉及肖友梅、刘天华之资料，即不另列举。

第二节 音乐教育家 作曲家肖友梅

肖友梅是我国最早的近代专业音乐教育家和作曲家，音乐教育工作在其音乐活动中佔着尤为显著的地位，他的一生，可以说是教育界和从事教育事业的一生，

音乐家於一八八四年生於广东澳门，十五岁时入广州时敏学堂学习了两年，此后，从一九〇一年（十七岁）起，便开始了在外國留学的漫长岁月，曾先后入東京音乐学校，東京帝國大学文科（学习教育学），德國萊比錫音乐学院学习和研究，在德國学习期间並曾获得哲学博士学位，於一九二〇年始返國，年已三十六岁，在外國、前后近二十年，像他这样的能学之士，目覩当时中國音乐不发达的现状，而极力倡导音乐教育，並奔波於其间，也就不难理解了。

归國后，立即担任了北京大学講師，后来又和楊仲子一同創建了中國第一个大学中的音乐科——北京女子高等師範学校音乐科，他担任主任。一九二二年北京大学附设音乐传习所成立，他担任了该所教务主任，后来又曾任國立艺术专科学校音乐系主任。一九二七年，軍閥政权摧殘艺术教育，飭令各大学音乐系科停办，这当然使肖友梅非常痛心，但他並未就此消极下去，在蔡元培的支持下又去上海籌建了國立音乐院，这便是中國近代史上第一所音乐学院，在开始，肖友梅在该院担任教务主任，第二年升任院长，一九二九年该院改为上海音乐专科学校，肖友梅复改任校长，此后便一直担任校长职务。一九四〇年病逝於上海。

肖友梅在中國音乐教育事业中作了极为重要的贡献，在当时人力、物力、經費缺乏，音乐被反动政权和社会上层极受輕視和阻撓等之非常困难的条件下，团结音乐界人士，百折不撓

地奔走、活动、为中国近代专业音乐教育走了困难的第一步，肖友梅在当时一面教学，一面担任教育行政工作，经常身兼数职，通常还额外为学生补课，真可谓不辞劳苦。当然，不容否认，当时的教学制度、课程内容还都是採用西欧音乐学院的一套，没有结合中国实际，这当然是一个局限，不是中国音乐教育应有的方向，但在当时来说，由肖友梅参与苦心经营的音乐教育，其成就却是主要的，一方面培养了一定的音乐人材，另一方面、通过肖友梅等人的活动为其后的音乐教育事业提供了经验，这对中国音乐文化的发展具有着必要的历史意义。

肖友梅在从事音乐教育工作的同时，为了发展中国的音乐事业，热情地宣传了他关于发展中国音乐的主张，首先引起注意的是音乐教育。他回国后发表的第一篇文章是刊登在一九二〇年出版的北大“音乐杂志”一卷三期上的“什么是音乐？外国的音乐教育机关，什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因”文中除介绍了西方的先进音乐教育之外，又对我国音乐教育不发达的原因发表了意见。他写道：“第一、国立的音乐教育机关或作或辍、不能继续维持；第二、过去教坊的学徒多半没有受过普通教育而且常有身家不清白的，第三、因为教坊里头的品类太杂、顽固的能理性家就利用这个机会来极力排斥音乐，最有势力的还是这个原因”

此后，肖友梅又发表了二十余篇文字，无不涉及中国音乐发展的问题，除继续谈论教育问题之外，最多是关于中国音乐不发达的原因的探讨，他把归国后第一篇文章中指出的中国音乐教育不发达的原因这一思想进一步发展，用以观察中国整个音乐文化不发达的原因，在“中西音乐的比较研究”^①、“闻

①北大“音乐杂志”一卷八期（1920、10月）

國樂導師劉天華先生去世有感”^①，“最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因”^②、“為什麼音樂在中國不為一般人所重視”^③等文章中一再強調了這些原因，可以歸納為五個要點：1、沒有科學記譜法；2、缺少科學的音樂理論；3、沒有正式的教育機關；4、沒有鍵盤樂器；5、不善學習外國經驗。

肖友梅指出的這些“原因”並非“舊樂不振”的根本所在，未能找出社會本質原因，但在音樂本身來說，這些觀點是正確的，有進步意義的，同時，這一反復探討的本身，就表達了他對祖國音樂文化及熱愛和悉心希望其日益繁榮的美好願望。

不過，肖友梅也並非完全沒有感到阻礙音樂事業發展的最大原因，他的文章中曾多次流露了對於反動政權的痛恨；對視文化藝術事業的不滿。在“中西音樂的比較研究”中，作者寫道：“我們不能因為政府不注意音樂教育就不研究音樂”。在“听过上海市政府大樂音樂會後的感想”^④中，作者對於自己數度組織管弦樂隊未能感嘆地說：“日本與吾國都有這種組織的人材與機會，所不同的日本比我國還多一極熱心提倡藝術的當局就是了”。

肖友梅一面大聲呼吁、剖析國樂不振之原因；一面為克服這些原因而奮鬥，如前所述，籌建專設音樂教育是其最主要的活動，此外，在這一過程中還編寫了許多介紹西洋音樂技術理論的書籍，和初級的音乐教本，計有“普通樂理”、“和聲學”、“鋼琴教科書”、“風琴教科書”、“小提琴教科書”、“新

① “劉天華先生紀念集”（約1932年）

② 藝文社“音樂雜誌”第三期（1934、7月）

③ 藝文社“音樂雜誌”第四期（1934、11月）

④ 國政社“音樂雜誌”一卷一期（1928、1月）

学尚唱歌教科书'等,这些书虽称不上创造性的科学著作,但在当时却具有极重要的启蒙的意义。

肖友梅也曾对中国的一些音乐理论问题进行过探讨,曾写过一本“中国古代乐器考”,还写过“古今中西音乐概说”^①“中国历代音乐沿革概略”(上)^②“九宫大成所用的音阶”^③等几篇文章。这些著作中,对中国音乐理论有比较细致研究,蒐集了一定的资料,並持有自己的看法,不附合旧说,应该说中国最早藉助西洋音乐理论研究中国音乐史、中国乐制、中国乐器史的著作,具有一定的科学价值。

在从事教育和著述之外,肖友梅还参加了许多社会音乐活动:在一九三一年七月出版的“乐艺”一卷五期上曾有肖友梅和龙沐勋联合发表的“歌社成立宣言”,指出占诗词的刻板陈旧;又指出了新诗的“非逐效欧风,即相率为露之吾”,倡导写作适合谱曲的“新体歌词”(在“介绍赵元任先生的新诗集”中肖友梅也曾强调了创作现代歌词的全散),肖友梅还曾极力为组织西洋管弦乐队而奔走,也曾对音乐出版事业、中国乐器改革工作表现了很大的关怀。

肖友梅在当时虽然很少参加政治活动,有着不同政治的倾向,但从所有上述音乐活动中,就足以表现肖友梅作为中国近代启蒙音乐教育家的民主思想和爱国思想,他对中国音乐文化的前途寄以无限希望,有朝一日能列入现代世界发达的文化大国之林。

由于时代和资产阶级地位的限制,在肖友梅的进步思想中

① “乐艺”一卷一期(1930、4月)

② “乐艺”一卷五期(1931、4月)。

③ “乐艺”一卷三期(1930、10月)。

有着局限性、他对反动政权有不满的一面，但，他所持的态度却基本上是要妥协的，在“为什么音乐在中国不为一般人所重视”^①中写道：“有人把这责任完全推到政府身上——这私见解，自然有一部份的理由，但是我以为主要的原因，还不在此。其实，正是反动政府对音乐艺术的轻视，才降低了音乐的地位，使其不得发展，而肖友梅却不能明确地指出这一点，在他的其它研究中国音乐不发达的各国的文章中也仅仅以古代为例，而不对当时政府进一步地批评，在“国艺专音乐系解散有感”^②这一歌中甚至反与未提音乐系解散之事，不敢正面表示义愤，而只是消极的感叹。

他口口声声要发展中国音乐，但，对中国民族音乐却是轻视的，例如他说“——现在的西洋音乐（本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有什么国界的）不像中国几千年前的音乐这样简陋”^③“近代音乐的私趣因此千变万化，无所不有，断非我们中国一千年未没有进步的音乐可以比得上的”^④“号称中国音乐最盛时代的唐朝，已够我们这样的失望，唐朝以后的音乐又怎么样呢？我们不必臆测……”^⑤这样的观点，自然就使他的活动缺少了一个正确的基础，中国民族音乐的衰微，而以西洋音乐取而代之，这当然又是肖友梅艺术观上的一个严重局限。

① 发表在艺文社“音乐杂志”一卷四期（1934、11月）

② 国政社“音乐杂志”一卷一期（1928、1）

③ “什么是音乐？外国的音乐教育机关，什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因”——北大“音乐杂志”一卷三期（1920、5月）

④ “音乐的势力”——音乐艺文社“音乐杂志”一卷二期（1934、4）

⑤ “最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因”——音乐艺文社“音乐杂志”一卷三期（1934、11、）

肖友梅一生写了许多(九十余首)歌曲,集中发表在“今乐初集”①“新歌初集”②“新学制唱歌教科书”(一二三集)③以及报刊上。这些歌曲是中国近代最早的专业音乐创作,同时,这些作品的题材内容也很充分地反映了肖友梅的世界观和艺术观。

他的多数歌曲是文言词,多为易韋斋所作,这在很大程度上决定了肖友梅歌曲创作的题材范围,也限制了歌曲的流传。

佔最多数的是描写自然景色的歌曲,在与此类似的歌曲中,常是融景生情,或者借自然景物以寓意人生哲理问题。这些歌曲的内容有时不免显得陈旧,文词空洞,或离社会现实较远,片面地描写资产阶级庸俗的狭隘的内心感受,例如“枯”“落”“渐”“秋深”之类,但,在肖友梅的写景歌曲中有些确也表现了作者的正义感和爱国感情,“问”④“南飞之燕语”⑤“闻艺专音乐系解散有所感”⑥“新雪”⑦就是这样的歌曲,其中表现了对当时不合理社会的不平。

也有一些直接表现社会内容的歌曲,其中有些是具有比较鲜明的爱国思想的,例如“国耻”⑧。

① 1922. 10. 商务版。

② 1923. 8. ；

③ 1924. 5 —— 1925. 4. 商务版。

④ 今乐初集

⑤ 新歌初集

⑥ 音乐雜誌

⑦ 今乐初集

⑧ 音乐雜誌

“國民革命歌”①、“五四紀念愛國歌”②、“國土”③等歌曲，其中是反對侵略，或者是反對軍閥統治，或者是歌頌祖國的可愛。他所寫的關於女子教育的歌曲也有一定進步意義，例如“女子自覺”④、“女子體育”⑤都表現了女子自立參加社會生活的思想。另外，還有些關於學生生活的歌曲，如“校歌”⑥、“暑假”⑦、“風箏”⑧等，也都是五四時期比較新穎的題材，他、周友梅也寫了不少反映資產階級人生觀，封建道德的歌曲，如“人生”⑨、“我的財產”⑩、“美德”⑪等，這可以說是其作品的糟粕部份。

他的作品在感情方面沒有什麼激動、誇張之處，而傾向於含蓄、幽雅，甚至於會感到有些嚴肅，因而他的作品在形式上也就比較規矩、嚴整，不做很大的發展，和聲較多運用古典的手法，比較清淡，沒有什麼不協和音，從這些方面看來，他是力求內在的表現其作品的内容。

在他的個別作品中，可以發見其旋律採用了五聲音階的技法，因而感到和我們民族音調比較貼近，“中華好”⑫、“龍竿”⑬、“校園晨時”⑭等歌曲就是例子，其中都可以看出作者曾多少意識到歌曲的中國風格問題。

- | | |
|----------------|----------------|
| ① 音樂什麼 | ⑨ 新學制唱歌教科書 (二) |
| ② 晨版副刊 | ⑩、⑪ 全 上 (三) |
| ③ 新學制唱歌教科書 (三) | ⑫ 全 上 (一) |
| ④ 今來初集 | ⑬ 全 上 (三) |
| ⑤ 今來初集 | ⑭ 全 上 (三) |
| ⑥ 新學制唱歌教科書 (一) | |
| ⑦ 新學制唱歌教科書 (二) | |
| ⑧ 新學制唱歌教科書 (三) | |

但总的来说肖友梅在其歌曲创作中是不考虑民族风格问题的，无论旋律音调以其它创作手法，都是以西洋音乐固有型式为基础，正是因为过于拘泥地运用西洋音乐创作手法，很少从民族音乐宝箴中得到滋补，而使得他的许多作品缺乏创造性，缺乏生气，他的歌曲无论曲调还是伴奏常只是有限的几个类型，感到匮乏。其歌曲伴奏的高音部永远重复着声乐声部，只在后期作品中有个别例外，多数歌曲的旋律也较为呆板，旋律进行好像受了严格对位的限制，常是些音阶平淡的上下交替和比较机械的节奏的堆砌，在好多情趣截然不同的歌曲中都一律地用着三连音，减弱了它们彼此间的个性。

肖友梅的歌曲创作虽有着如上的一些缺陷，但是，在他所写的数量众多的歌曲中还是有着比较优秀的篇章。

在他描写自然景色的歌曲中，有一些优美的具有生命力的旋律，可以说较确切地表现了自然风光的美，“晚歌”①和“柏树林迴旋歌”②这两首短小的合唱曲颇饶抒情的意味，一个写傍晚景色，一个写郊游，两首歌曲都富于活泼、亲切的特点，又由於採用合唱形式，因而表现了青年人们在大自然中的欢快心情。

“星空”③也是一首描写大自然的歌曲，但，这里的主题却也不仅是描写大自然，描写星空，而是用以对青年人加以讚美，讚美他们的纯洁，讚美他们光明的前途。这首歌曲的旋律无懈而优美，运用了 $3/8$ 拍子，更使歌曲趋于活跃，富于朝气。

① ② 新歌初集

③ 易韋齋词、新学制唱歌教科书（三）



“南飞之燕居”① 是一首意味深长的作品，其中藉助燕语对國家南北分爭、战乱加以隐喻、感嘆，“同是飞，谿、宿、食；同是疏蔽还树；何必千山万水一年一度？君莫问：春秋來去征途苦，情愁々：南北分歧冷暖殊！”首末写得頗有表现力，所用的极多的三連音以及稠密的波浪式的上下行很有效果，形成了歌曲旋律的一个很突出的特点。

① 易韋齋詞，新歌初集。



訴不盡「云深」話長天，遠：一行行，寫不了：



「歸懷」乍霜前，嘆：祇望不見：「衡陽」，化湘煙遙



翠：但記看：一程：離不得：「同群」，怕翔簫，慙 呼！

肖友梅還寫了不少適合於中小學學生唱的歌曲，主要收在他所著「新學制唱歌教科書」中。

「栽花」①和「植樹節」②這兩首歌曲很有意思，它們都有一點描寫風景的意味，旋律流暢動聽，刻畫了兒童天真純潔的感情。「栽花」各句收束之前有一個暫短的停頓，然後立刻接唱最後的兩三個字，感到極為巧妙，其感情最為真摯：



小園，樹 樹，几点新 青，雛鳥 鳴，携鋤——土填平，丁！丁！

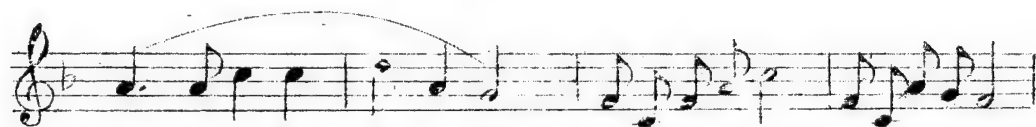
① ② 易韋齋作詞。新學制唱歌教科書（二）

“植树节”各句句末也都用了休止，听来别有风味，使人感到亲切可爱。

“中华好”①这首歌曲是讲述祖国的可爱，主要谈祖国自然环境，而未触及社会环境。这首歌曲的旋律有浓厚的童谣风，特别是它还有着鲜明的中国风味。因此，特点是非常突出的。



啊 中华好！天气好循环！秋多凉快 春多暖



夏不炎热 冬不寒，生活好平安！生活好平安！

肖友梅也写了一些直接反映社会现实的、具有比较鲜明的进步意义的作品，一九二八年五月三日，济南日本侵略军开始杀害中国军队和老百姓，造成“五三”惨案！国立音乐院部份师生写了一些歌曲表示义愤，肖友梅写了“国耻歌”②“国耻”③“国民革命歌”④等，其中，“国耻”是较好的一首，歌词为馮國文所作，是具有爱国思想的可贵的是，这首进行曲风的歌曲中也有一点五声音阶的进行和中国风格比较接近，节奏开始非常急促，表现了强烈的情感，愈发展节奏愈扩展，音高愈高；情绪愈来愈高昂、愈坚定有力；到最末一句达到高潮。

① 易韋齋作词，新学制唱歌教科书（一）

②③④ 音乐杂志（国政）一、四、（1928.10）

♩ = 108 國恥



五卅慘案血未乾、五三國恥又失節 日本佔我濟南 殺我同胞、



阻我北伐、想將我國天，親愛的 同胞呀！我們要 拿回濟南雪盡國恥！



剷除我國賊！經濟絕交把伊粉碎！鬥！犧牲，戰勝 ——

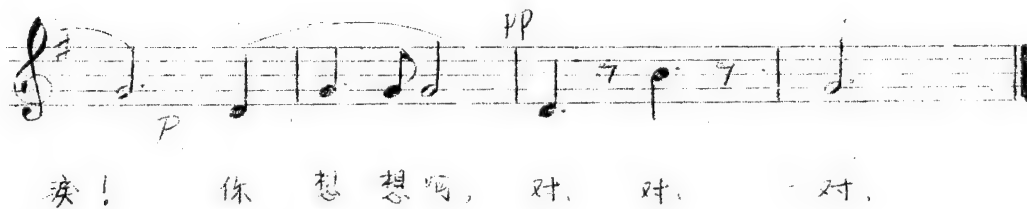
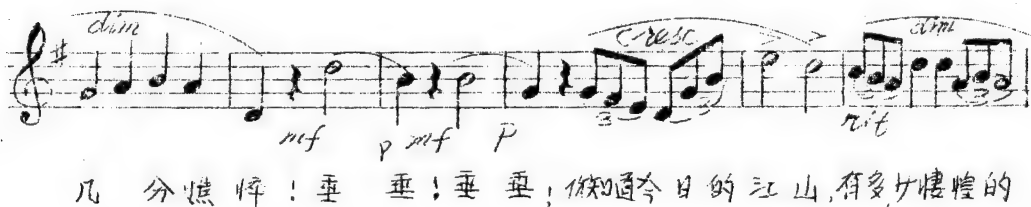


切 努力！努力！他仍有奔流的 鉅 脈 我們有鮮紅的熱血！

在肖友梅的歌曲中，詞和曲都有較高藝術價值，並在一定程度上有較強影響的，要稱“白”^①這首歌曲了。這首歌曲約作於一九二二年，當時的中國，內憂重圍混戰，外是強敵侵略，中國人民正經受着深重的苦痛，從這首歌中表現了作者對時局的沈痛、紛爭的感嘆；當時的一些知識份子、看到了時局的混亂，但又感到自己力量的微薄，在這樣的現實面前無所作為，因而自己的這種感情就常常在藝術作品中表現出來。肖友梅的

① 今集初集

“向”及另外一些歌曲，就正是这种思想感情的一种表现。在“向”中间道：“你知道今日的江山，有多少悽惶的淚？你想想呵！对！对！对！”这是多么悲憤的句子！正是这一句的音乐达到了全曲的高潮，整个歌曲的旋律平稳、緩慢，情緒非常沉郁，但到第十小节突然用入了两个三連音。紧接着在第十一小节出现了全曲最高的也是唯一連續着的两个长音（ml、rx）似乎把内心的沉郁一下子傾吐了出来。但是，紧接着又回到平稳、緩慢的进行，回到沉郁的情緒中去。



肖友梅除歌曲创作外，还写过几首器乐曲，即“新霓裳羽衣曲”（钢琴独奏曲）①，“秋思”（大提琴独奏曲）②，“春江花月夜”（钢琴独奏曲）③，总的看，这些作品在艺术形象，创作技巧上都是不成熟的。但，“新霓裳羽衣曲”稍有

① 米艺——(1930.4) ② 米艺——(1930.10) ③ 暂未发现藏书、

不同，在这一作品中，可以看出作者尝试着创作民族钢琴曲的意图，他以白居易诗“霓裳羽衣曲”中所述及的已经失传的唐代乐曲“霓裳羽衣曲”为构思基础，开始是序，然后是十二个大段落，最后接一尾声。全曲旋律也都建全在五声音阶的基础上。因而，是有着一定民族风味的，但是，由于乐曲过于庞大，而其中的手法又比较单调，各段旋律也缺少个性，显得无力，和声也很空、泛和旋律的五声音阶取得必要的统一，因此未能塑造出鲜明的艺术形象，我们只能说，这种尝试的意图是好的。

肖友梅音乐创作的历史意义在于他最早地在中国近代史上写下了属于革新类型的作品，虽然这些作品还多是对西欧音乐的模仿，艺术价值还不很高，但，这毕竟是中国近现代专业音乐创作的一个开端，为创作真正的民族音乐作了一定的准备。

參考書目

1. 什么是音乐？外国的音乐教育机关，什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因（肖友梅） 音乐杂志(北大)一·三(1920.5).
2. 中西音乐的比较研究（肖友梅） 音乐杂志(北大)一·八(1920.10).
3. 关于国民音乐会的谈话（肖友梅）晨报副镌1923.3.23.
4. 听过上海市政府大乐音乐会后的感想（肖友梅）
音乐杂志(国政)一·一(1928.1)
5. 介绍赵元任先生的新诗歌集（肖友梅）
乐艺一·一(1930.4)
6. 我对于X书店乐艺出品的批评（肖友梅）
乐艺一·一(1930.4.)
7. 古今中西音乐概说（肖友梅）
乐艺一·一(1930.4.)
8. 新霓裳羽衣与曲序二、（肖友梅）
歌曲单行本(1930.11.商务)
9. 对于大同乐会拟仿造旧乐器的我见（肖友梅）
乐艺一·四(1931.1.)
10. 中国历代音乐沿革概略(上)（肖友梅）
乐艺一·五(1931.4.)
11. 歌社成立宣言（肖友梅、龙沐勋）乐艺一·六(1931.3.)
12. 闻国乐导师刘天华先生去世有感（肖友梅）
刘天华先生纪念册.1933.
13. 欧美音乐专门教育机关概略(上)(下)（肖友梅）
一·一(1934.1.)
音乐杂志艺文社
一·二(1934.4.)

- 14、音乐的势力(肖友梅) 音乐雜誌(艺文)一、二(1934、4)
- 15、高中立著“声乐研究法”序(肖友梅)
音乐雜誌(艺文)一、三(1934、7)
- 16、最近一千年來西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因
(肖友梅) 音乐雜誌(艺文)一、三(1934、7)
- 17、为什么音乐在中国不为一般人所重视(肖友梅)
音乐雜誌(艺文)一、四(1933、11)
- 18、新霓裳羽衣曲序一(易韋齋)
说曲 单行本(1930、7、商务)
- 19、悼肖友梅先生(熊乐忱)(附“肖友梅先生传略”)
朱風[新]一、四(1941、4)
- 20、纪念中国新音乐的保姆——肖友梅先生(晏青)(附“年谱”)
音乐月刊一、一、1942、3.
- 21、纪念肖友梅(应尚能)
青年音乐二、四(1942、12)
- 22、肖友梅先生五年祭(瑞倪)
文章、一一(1946、1、)

參考曲目

- 1、"今乐初集"全部歌曲 (易韋齋) 今乐初集 1922、10
- 2、"新歌初集"全部歌曲 (易韋齋) 新歌初集 1923、8、
- 3、五四紀念愛國歌 (趙國鈞) 農報副刊 1924、5、4、
- 4、"新學制唱歌教科書"全三集的全部歌曲 (易韋齋)
新學制唱歌教科書
(一)(二)(三) 1924、5 — 1925、4、
- 5、聞藝專音樂系解散有所感 (易韋齋)
音樂雜誌(國政)一一(1928、1)
- 6、國耻 (馮國文) 音樂雜誌(國政)一四(1928、10)
- 7、國民革命歌 (姚快)
- 8、國難歌 (戴炳鑫)
- 9、小軍歌 (駱鳳麟) 抗日救國歌集 1931、1、
- 10、夏日遊園 (易韋齋) 宋藝一、六(1931、7)
- 11、楊花 (易韋齋) 單行本(出版)
- 12、新霓裳羽衣千曲 (鋼琴曲) 單行本(1930、7、商務)
- 13、秋思 (大提琴曲) 宋藝一、三(1930、10)

註：書目括弧中的人名是作者；曲目括弧中的人名是作者。

3.

— 60 —

第三节 黎锦晖的儿童歌午剧

五四运动和第一次国内革命战争时期，在中国乐坛上出现了一种崭新的小型音乐戏剧体裁，这便是黎锦晖所创始的儿童歌午剧，这一体裁在当时广大一般群众中，特别在中小学校中得到了非常广泛的流传，发生了重大的影响。这一体裁的创作时期，杨一耘与黎锦晖创作的繁荣时期在九年的过程中（1920——1929）共写了十一部儿童歌午剧；还写了二十四部歌午表演曲，六十八首歌曲，三十九首民间歌曲；另外，还写了十曲，话剧插曲将近二十种，在他的作品中最优秀并最能广泛流传的作品，则首推儿童歌午剧。

儿童歌午剧这一体裁，是黎锦晖在实践中所逐渐创造出来的。他的第一部儿童歌午剧是“麻雀与小孩”（1921），开始，不过是一种“表情唱歌”，后来，一边试演一边修改才出现了一种戏剧的雏型，接着便开始了他大量的儿童歌午剧的创作，他不仅为歌午剧写音乐，而且自己编写剧本，编午踏，表演、化妆，布景也都一一设计周到，他的儿童歌午剧的脚本最大特点之一是口语化，在五四时期的音乐作品的通俗化方面，黎锦晖的儿童歌午剧作得最彻底和最成功，这是他的作品能够广泛流传的一个重要因素。

黎锦晖的儿童歌午剧较少采用直接描写现实的手法；而多采取用童话体，作为最喜爱的主人公的儿童们的乐园，有神仙

有花草树木，昆虫鸟兽，但都赋予它们以人的感情，寓意人的生活，这样，作者就把美丽的大自然社会化了，把其中的成员人格化了，黎锦晖笔下的儿童就生活在这清新、美丽的境界之中。

但是，有三部作品，作者採用了接近於直接反映現實的題材，這就是“最後的勝利”（1926）以及最後的兩部作品“小小畫家”（1928）和“小利虎之死”（1929）。

在黎錦暉的作品中，表現出鮮明的“五四”思潮的影響，有進步的藝術傾向。在“葡萄仙子”的編輯本意中，作者指出了三方面的意義：1. 知的方面；2. 美的方面；3. 情的方面。實際上也就是給予演唱者和觀眾以科學知識；提高他們的藝術鑑賞能力；給他們以正確的思想感情上的影響。這三个方面，可以說概括了黎錦暉整個兒童歌午劇的創作動機。

黎錦暉兒童歌午劇的題材說明了他所謂“情的方面”的進步意義。它們大膽地對社會的黑暗，腐朽作了揭露和反抗，正符合於五四運動的愛國、科學、民主的精神，從而把音樂文化（特別是這樣一個新的音樂領域）和偉大的五四運動聯繫到一起。

在“小小畫家”中對封建教育制度作了強烈的諷刺，揭露了這種教育違反科學精神。在“神仙妹妹”中表現了善良戰勝醜惡，弱小力量團結起來戰勝強暴的意志，而這一主題和反抗侵略、愛國主義思想是相聯繫着的。在“月明之夜”中，作者在描寫小孩和嫦娥的友好的關係中，則把神和人作了對比，表明神缺乏人生樂趣，而最豐富的生活屬於人，在一九二六年的單行本“本劇的旨趣”中作者寫道：“可惜許多的人們，不曾想到這一層，每每將自己的命運，都交給本來沒有的神仙去瞎弄，弄得聰明人變了笨人，笨人變了活死人，於是人生就毫無趣味了。”這里，作者說明了他的戲劇的反愚昧、迷信的意義。

在“春天的快樂”一劇中作者熱情地歌頌了勞動，憂愁公主由於不參加勞動，感到生活無聊，蝴蝶、蜜蜂向她介紹了勞動充滿着快樂，勞動對於人有重大的意義，這樣便教育了憂愁

公主，使她成了一个快乐的人，把劳动看得如此崇高，这是在当时其它音乐作品中，很难见到的主题。

一九二六年写的“最后的胜利”是反映北伐战争的歌午剧，写工农商学兵团结起来，打倒了压迫者，直接歌颂了当时的革命和人民。

在黎锦晖的歌午剧中还表现了对新生美好事物的爱慕（“葡萄仙子”、“麻雀与小孩”），歌颂了友谊（“三蝴蝶”、“葡萄仙子”），歌颂了母爱（“小利达之死”），歌颂了智慧（“小羊歌”）在他的多数歌午剧中还歌颂了大自然的美（“春天的快乐”、“葡萄仙子”等）

在黎锦晖这一时期的创作中进步倾向显然是主导的，但在其某些作品中感到有思想性不够鲜明的弱点，因而在某种程度上减低了它的说服力。

同时，在黎锦晖的作品中，特别是这一阶段的后期，还流露出唯美主义的影响，出现了一些不健康的因素，这在他的“三蝴蝶”，“七姊妹逛花园”中表现得最为明显，竟说“七姊妹逛花园”是“完全以‘美’为主：人美，服装美，布景美，歌声美，笑声美，姿态美，……”“与其开时装大会，不如赛‘七姊妹逛花园’穿的衣裳多，不妨赛七套……”“幼年的姊妹们，过着天真活泼，还要学习应对贵宾的仪容，行止举止的姿态，……”这样的工作动机当然难免出现一些庸俗的语句，例如：“花好人人爱！爱！爱！爱他的颜色鲜艳，模样儿娇娇”“赞美樱桃，好像美人的小嘴，小嘴，小嘴，樱桃小嘴吃樱桃，樱桃跑进樱桃嘴”“人人爱这花花世界”等。这些唯美主义的和不健康的因素，就是后来发展为黄色歌曲作曲家的早期的根源。

黎锦晖的儿童歌午剧的音乐结构比较简单，都是由一些不

同情绪的歌曲所组成，没有使用首尾主题发展的手法，但是，他的歌午剧中都运用了重唱（“小羊牧母”），运用了接近于内心刻画的独白式的歌曲，“小小画家”中的“打盹曲”和“我要睡觉”都是独白式的歌曲很好的例子：

行板 “我要睡觉”

$bb \frac{2}{4}$ P $\underline{\underline{3 \ 5 \ 6}} \quad \underline{1 \ 6} \mid \underline{5} \text{ — } \mid \underline{\underline{6 \ 1 \ 2}} \quad \underline{3 \ 1} \mid \underline{6} \text{ — } \mid$
 (小画家唱) 小 月亮哇！ 你别 照啦 吧！

mp $\underline{3 \ 1} \quad \underline{\underline{6 \ 5 \ 6}} \mid \underline{1 \ 2} \quad \underline{\underline{3 \ 2 \ 3}} \mid \underline{5 \ 3} \quad 2 \mid 2 \text{ — } \mid$
 你快 钻到 云 窝里 去 吧！

$\underline{\underline{3 \ 5 \ 6}} \quad \underline{1 \ 6} \mid \underline{5} \text{ — } \mid \underline{\underline{6 \ 1 \ 2}} \quad \underline{3 \ 1} \mid \underline{6} \text{ — } \mid$
 小 花朵 啊！ 你别 笑啦 吧！

$\underline{3 \ 1} \quad \underline{\underline{6 \ 5 \ 6}} \mid \underline{\underline{7 \ 2 \ 7 \ 6}} \quad \underline{5} \mid \underline{5 \ 3} \quad \underline{2 \ 1} \mid \underline{\underline{6 \ 1 \ 2 \ 3}} \quad \underline{5 \ 3 \ 2} \mid$
 你快 低下 头 来 吧！ 你快 转过 脸 去

$1 \text{ — } \mid 0 \quad \underline{5} \mid 1 \quad 3 \mid 5 \quad 0 \mid \underline{5} \quad 1 \mid$
 吧！ 我 要 睡 觉 我 要

$\overset{\vee}{3} \quad \overset{\vee}{5} \mid 0 \quad \underline{\underline{5 \ 1}} \mid \underline{3} \quad 5 \mid 1 \text{ — } \parallel$
 睡 觉， 我 要 睡 觉 啦！
pp

黎锦晖在他的歌午剧中力求避免使用对话，因而有些场面的音乐带有日常语言的音调（“神仙妹”中的“相见欢”）。

由其剧本的体裁、题材、文学风格所决定，黎锦晖的儿童

歌午剧的音乐要重要的特点之一是童谣风，他善于抓住儿童的心理和天真活泼的感情，用恰到好处旋律来刻画，在“月明之夜”的第二场中孩子们在迎接嫦娥时唱的一首叫“招招月”的曲子是非常有趣的。

“招招月” C 调 2/4

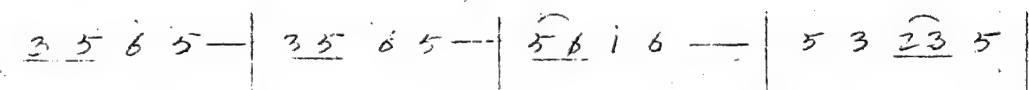
| | | | |
|--------------|-----------------------|-----------------------|---------------------|
| <u>1 6</u> 5 | <u>1 6</u> 5 | <u>6 5</u> <u>6 1</u> | <u>2</u> <u>1 2</u> |
| (甲孩唱)月婆婆 | 月婆婆 | 露着白脸 | 采向我 |
| <u>1 6</u> 5 | <u>7 6</u> <u>5 3</u> | <u>2 3 2</u> 1 | <u>4 6</u> 5 |
| 笑呵呵 | 快一会 | 风琴唱一会歌 | 发拉梭 |
| | | | (八小孩同唱) |
| <u>4 6</u> 5 | <u>4 6</u> 5 | <u>4 5</u> <u>4 5</u> | <u>6 4</u> 5 |
| 发拉梭 | 发拉梭 | 发梭发梭 | 拉发梭 |

这是多么可爱的纯真的形象呀！后面八个小孩同唱的过门处理得尤其巧妙。

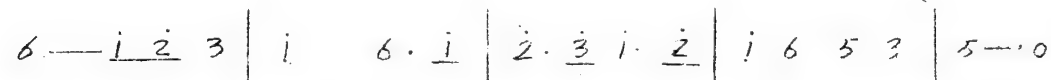
在“神仙歌”一开始，处理三个小朋友玩耍，所唱的“月亮出”立刻到了无牵无挂无忧无虑的天真气。

摇摇曲 C 调 4/4 小慢板

| | | | |
|----------|---------|--------|--------|
| 5 1 5— | 5 1 6 3 | 5— 6 5 | 5— 5 6 |
| (女鬼唱)摇摇摇 | 摇到石头桥 | 石头桥 | 一树 |



小小櫻桃，小小櫻桃，長得好，紅裙鎮綠



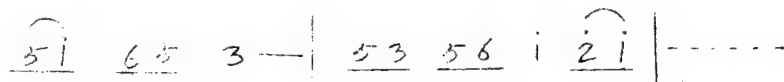
襖。小小櫻桃，你是誰？_{（內唱）}我是一個小室室！

黎錦暉的歌午劇音樂，在創作方法上既不因襲守舊，又很好地吸收了民族音樂音調，因此，他的音樂具有大膽的創造性，他的早期作品多是引用整首民歌或外國歌曲，但到後來，在“小小畫家”（1923）等劇中則主要是自己創作的歌曲了。不過，由於作曲家對民間音樂的熟悉，使得他所選配的現成民間曲調也非常恰當地表現了戲劇情節，在“月明之夜”中用京劇曲牌“朝天子”來描繪美麗的夜晚。



云兒飄 星兒耀 耀。酒

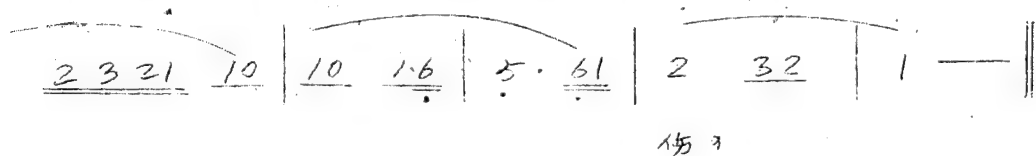
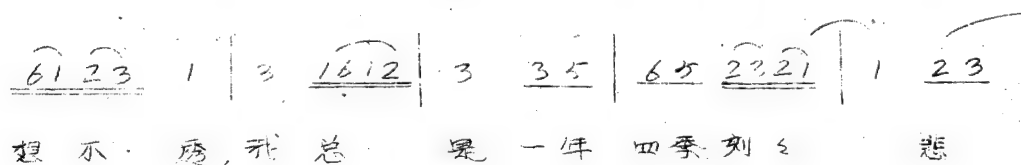
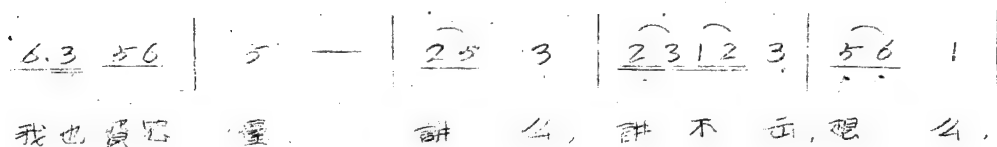
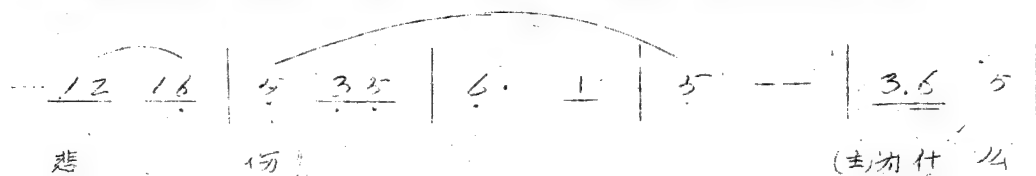
在“春天的快樂”中則用了昆曲曲牌“小水龍吟”描繪桃李迎春的景色。



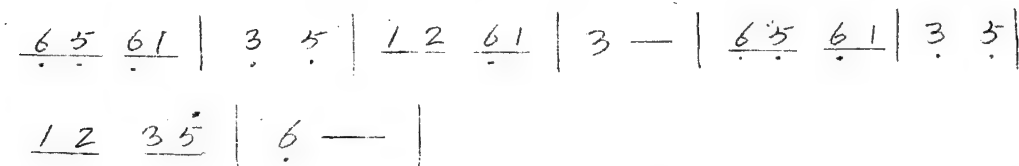
春 深如 海 春 山 如 黛，春

由於發揮了原有曲調的美，被引用之後覺得非常適合於表現新的內容，後來，這兩首曲牌竟成了獨立的抒情歌曲，廣泛地流傳開來。

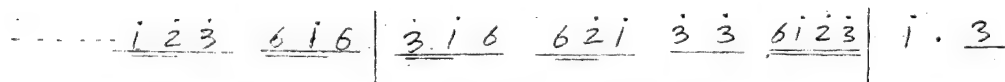
在黎锦晖自己创作的曲调中,多数都具有民族风格,上面所引用的“招招月”、“捣玄曲”等都是这方面很好的例子。另外,还有些可以明显看出是反收了越曲的音调,在“春天的快乐”第七场的“好目玄曲”中可以感到有一些越剧的痕迹:



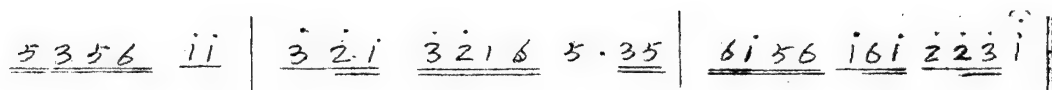
“月明之夜”第六场的“心花放”似受了湖南花鼓戏的影响



“小小画家”中的“教导歌”的结尾和京戏音调有着一定的联系:



小时候 左不懂 右不懂, 长大啦, 变饭桶 —— ! 你



桌 是 一 个 大 碗 桶

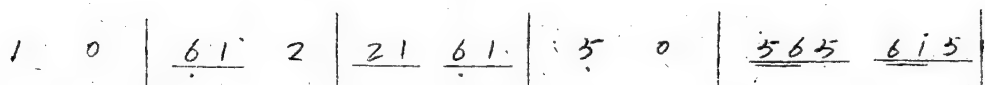
黎錦暉的兒童歌午劇也曾經吸收了一些西歐音樂因素。在初期，主要是引用現成曲調，後期（“小羊救母”）則主要是表現在自己創作中有某些西洋音樂音調或創作手法。

他曾嘗試着使用了一些和聲。開始，他是在歌唱聲部和樂器伴奏之間，運用不同曲調以形成和聲。（“葡萄仙子”中的“白頭翁”）但是到創作“小羊救母”（1927）時，就作了一些更大膽的嘗試。其序曲共有四個聲部，第二曲、六曲（很有意思的是，這里在同一聲部中表現了互相對立的兩種人物——狼和羊的不同情緒），八曲都是雙調合唱，其三曲、四曲、七曲使用了不同於歌聲的伴奏。這一劇中還考慮到曲式問題，第七曲用了一個清楚的三段體。

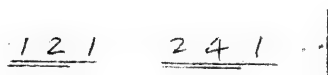
在“小小畫家”中可以看到使用橫進，表現小畫家背書不熟，跟在別人後邊，這一手法用很有意思：



（女友唱）子 曰：“學而 時習



之”，（小）子 曰：“學而 時習 之”，（友）不亦 說 乎！”



（小）“不亦 說 乎！”

在“小利達之死”（1929）中也曾採用了、一些西洋

手法，

到黎錦暉这一阶段最后一个歌午剧为止，其西洋技巧，特别是和声的运用並不成熟。其和声，不仅纵的方面没有良好的效果，同时，还影响了横的曲调方面，使得有些曲调太像西欧的风味了。

在黎錦暉的兒童歌午剧中，思想性艺术价值最高的一部是“小画家”，小画家是个活泼天真的孩子，但，他的先生和母親不了解他的兴趣和才能；让他死背经書，並常常打骂，小画家很感痛苦，后来先生发现了他的绘画天才，才恍然大悟。这一歌午剧批評了封建教育制度，指出其違反科学，不合乎兒童心理，强调了个性的自由发展，詞写得非常生动，有諷刺意味，音乐在刻画不同人物性格和情緒上很成功，有描写刻板守旧的走先生的“斯文曲”，有描写小画家的痛苦心情的“打盹曲”“我要睡覺”，有描写小画家画画时的欢乐心情的“赶快画”。小画家唱的这三首歌曲写得尤其好，十分准确地描绘了兒童在不同时候的真挚的感情。

此外，“葡萄仙子”，“月明之夜”“春天的快乐”也都是較好的作品。

黎錦暉的其他作品中較流行的要歌午表演曲，它的結構，題材、风格都接近於兒童歌午剧，只不过規模較小。“可怜的秋香”是其中最优秀的一首，描写一位牧羊女从小到老孤苦的一生，音乐具有极大的感人力量，获得了非常广泛的流行。

柔板 可怜的秋香

F 4/4 5 12 32 1 | 5.3 2 1.6 5 | 6 5 6 13 2—|

暖 和 的 太 阳 太 阳, 太 阳, 太 阳 他 記 得:

5 5 6 5 3 5 — | 5 5 6 5 3 2 3 1 2 3 | 3 5 3 2 3 2 1 5 6 |

照过金姐的脸； 照过银姐的衣裳；也照过幼年时

1 2 7 6 5 | 5 5 0 6 1 6 5 0 | 5 5 0 6 1 6 5 0 |

候的秋香。 金姐，有爸爸爱； 银姐，有妈妈爱；

5 3 2 6 1 3 1 | 2 1 2 3 5 3 | 2 ——— 5 1 |

秋香，你的爸爸呢？ 你的妈妈呢？ 他呀！

6 1 2 3 6 1 5 6 1 | 5 3 2 1 6 5 | 2 3 1 2 3 6 3 5 |

每天只在草场上，牧羊，牧羊，牧羊，牧羊。

6 1 2 3 1 6 3 5 | 6 2 1 6 3 5 | 6 3 5 3 5 6 1 5 |

可怜的秋香！

1 3 2 5 3 2 | 5 3 2 3 5 3 1 2 | 2 3 5 1 6 5 |

可怜的秋香！

可怜的秋香！

1 6 5 3 5 6 1 5 | 5 6 1 5 1 | 1 2 6 1 5 6 1 — ||

可怜的秋香！

他的另外几首歌于表演曲，如“寒衣曲”、“努力”“好朋友来了”等也都是较好的作品。

黎锦晖的作品，特别是他的儿童歌于剧具有重要的艺术价值和历史意义，在当时的中小学音乐教育中发挥了极大的作用。

可以说是一种艺术化了的音乐教材，很自然地吸引了儿童们对音乐的爱好。同时，通过黎锦晖的作品，把当时的新思想带给了年青的一代，能起这样大的作用，又和它的通俗化（自然包括歌词的口语化），音乐的民族化不可分割，最后，黎锦晖的儿童歌午剧在中国音乐史上是一个创举，他为创造中国的新歌剧作了最早的尝试，给后来的歌剧艺术发展提供了经验，而他最优秀儿童歌午剧直到今天也还保有着艺术的生命力。

但是，自从第二次国内革命战争时期起，黎锦晖离开了进步的创作道路，堕落成黄色音乐作曲家。

参考书目、曲目

1. 黎锦晖的生平、创作年表及其它（黎锦晖 1959.2.12. 迪印资料）
2. 麻雀与小孩（黎锦晖作） 1928.2. 中华书局
3. 葡萄仙子（黎锦晖作） 1923.12. 中华书局
4. 月明之夜（黎锦晖作） 1926.3. 中华书局
5. 三蝴蝶（黎锦晖作） 1928.11. 中华书局
6. 春天的快乐（黎锦晖作） 1928.7. 中华书局
7. 七姊妹逛花园（黎锦晖作） 19
8. 神仙妹妹（黎锦晖作） 1928.10. 中华书局
9. 最后的胜利（黎锦晖作）
10. 小羊救母（黎锦晖作） 1931.2. 中华书局
11. 小小画家（黎锦晖作）
12. 小利达死（黎锦晖作） 1935.5. 中华书局
13. 可怜的秋香（黎锦晖作） 1929.9. 中华书局

14. 寒衣曲 (黎锦晖作)

15. 努力

1929.9. 中华书局

16. 好朋友来了

1929.9. 中华书局

註： 上列兒童歌午劇（从2到12号）和歌午表演曲（从13号到16号）的所有卷前文字和全部音乐及唱詞都可翻閱。

第四节 优秀的民族音乐家刘天华

刘天华是五四时期优秀的民族音乐家，在短暂的一生中（1895——1932），除主要从事民族器乐的创作、演奏、教学活动以外，还从事组织音乐社团、创办刊物等社会音乐活动和进行音乐理论研究他的多方面的辛勤劳动，为中国音乐文化留下了一份宝贵的遗产。

刘天华是江苏省江阴县人，他出生在一个并不富裕的家庭中，父亲刘宝珊是一位主张新学的知识份子，这对刘天华的成长有很大的影响，自幼就受到了新的家庭教育和学校教育。他在他父亲办的翰墨林小学读书，十四岁（1909）考入常州中学，在这里参加了学校的军乐队，开始接触音乐，十六岁那年（1911），正值武昌起义，学校停办，停课，回到江阴，在革命热潮感召下以军乐队队员的身份参加了当地一个革命组织——反满青年团。第二年，由于家庭经济困难，无法开学，便离开家，也就离开反满青年团，跟着他的哥哥刘半农到上海，

参加了瀋阳一个比较进步的戏剧团体——开明剧社，担任乐队工作，並学了西洋乐器。从此，年轻的刘天华便开始独立的生活，从此，也就开始了他的音乐活动。

一九一四年剧社解散，刘天华又回到江陰，在当地的“华澄小学”教音乐。这期间，刘天华曾有机会接触民间艺人，聆听他们的演奏。这对刘天华立志为民族音乐的发展而努力，不啻是一个很大的鼓励。但是，刘天华在这个学校中只工作了半年，由於不善交际，第二年就被解职了。这一年适逢父親去世，自己又负债交加，因此，精神上非常痛苦。有一次，他買到一支竹筒二胡，看着在开明剧社学提琴的一些知识，和以前看过的公和二胡的一些本会，便每天不停地拉起来。由於自己的苦心钻研和练习，逐渐掌握了二胡的基本技术，並用这一乐器表达自己抑郁的心境，於是产生了二胡独奏曲“病中吟”旋律初稿。

这一年的秋天刘天华得以担任江苏省立五中（即他的母校常州中学）教师，当时的学校是不重视音乐的，但是经过刘天华的努力，却在学校中组织起军乐队和丝竹合奏团，他们的军乐队並成了全省中等学校军乐队之冠，这一时期，刘天华开始系统地学习民族民间音乐，利用一九一七到一九二〇年的几个暑假到处寻师訪友学习民族乐器，曾向周少梅、沈肇洲学习二胡、琵琶，为学习古琴还远赴去过河南，在他的老师中有流浪艺人、和尚、道士、乞丐等人，不管他们的身份如何，总是虚心向他们求教，表现出对民族音乐的深厚热爱，强烈的学习热情和工作卓著成效，使得刘天华的心情非常豁然，他这一时期写了“月夜”（1918）和“空山鸟语”（1918）两首二胡独奏曲，可以看出，他当时的愉快心境鮮明地表现在这种对大自然美丽景色的讴歌中，在一九二一年江陰县一个暑期

国乐研究会中，刘天华传授了他的这两首作品。

刘天华在学习和工作中的成就引起了国内音乐界的注意，於是，一九二二年被聘为北大音乐传习所导师。从此，刘天华一直工作在北京，先任北大教课，当年秋季又同时在北京女子高等师范学校音乐系任教，於一九二六年兼任北京艺术专科学校音乐系导师。一九二二到一九三二年的十年间，可以说是刘天华一生最辉煌的年代，无论工作和学习，都达到了很高的成就。

初到北京，在工作上並不是一帆风顺的，北京的几个高等院校的音乐系中，一开始滋长盲目崇拜西洋的倾向，国乐或国乐教师，常遭到歧视。因而，刘天华发扬国乐的方向也不能得到支持。同时，由於学校经费不足，薪金常不能照发，因此生活颇感清苦。加上旧社会文人相轻，同事间关系也很难处好，所有这些，给刘天华带来很大的苦闷。他这一时期的创作有二胡独奏曲“苦闷之讴”（1926）“怨歌”（1927），其中表现了他当时抑郁的情绪。

但，刘天华是一位坚毅顽强的音乐家，他对于民族音乐所抱有的信念並未因此被挫折，他没有消沉下去，而是更深入地多方面地向民族民间学习，这一时期，对中国音乐理论开始进行了钻研，阅读了一些古代音乐典籍，还曾钻研京腔、崑曲、佛曲、民间吹奏乐曲，为之记谱，编订成书，在学习过程中还曾邀请民间艺人，其中色话耍狗熊、耍耗子等流浪艺人到他家里表演，他也曾到天桥^①等地去蒐集民间音乐，同时，刘天华对于西洋音乐也加强了学习，曾按步就班地学习小提琴、理论作曲，从一九二三年到去世，未曾间断。

① 北京当时民间艺术聚集之处。

刘天华对教学工作非常认真负责，对于承接的其它工作也绝不草率。一九三〇年曾记录梅兰芳的唱腔，“常至深夜反复推求，不厌其烦”^①他对学生的疾苦也极关怀：他的学生储师竹回忆道：“即以竹一人论，向曾卧病多时，举目无亲，先生闻之，便为延医诊治，代置药餌，手煮款竹，且日常临视，久而不倦！”^②

刘天华严谨的工作，埋头的学习，谦虚友好的待人，使其音乐修养获得更大提高，同时，也提高了在同事之间和在音乐界中的威信，当时的人称他为“音乐专家之巨擘”^③“其於中西乐譜乐器，一切豫流，洞如指掌，又深通乐律，躬研练习，在北平诸大学音乐教习中，莫不膺佩其精力认真超绝侔辈”^④“先生精研音律，於中西乐器，无所不通，又博知乐剧異同源流，为国中音乐名家。”^⑤“刘君的贡献是中国音乐史上的最优美的行程，——是中国音乐的新生。”^⑥在这样的情况下，刘天华的活动也得到了周围人的支持，一九二七年五月，由刘天华发起，组成了国乐改进社；一九二八年，国乐改进社的机关刊物“音乐杂志”也创刊了，虽然当时资金少，人

① “梅兰芳歌曲谱（兰芳）序”——“梅兰芳歌曲谱”

② “刘天华先生哀词”（储师竹）——“刘天华先生纪念册”

③④ “梅兰芳歌曲谱（如山）序”——“梅兰芳歌曲谱”

齐如山，从反下列梅兰芳、曹央的引言中，不免有些恭维的辞令，不足以作为科学的评价，但，从这些引言中，却也可大略看出刘天华和艺术家的关系以及他在艺术界中的威信。

⑤ “梅兰芳歌曲谱（兰芳）序”——“梅兰芳歌曲谱”

⑥ “纪念刘天华先生”（曹央）——“刘天华先生纪念册”

力也不足，要展开较广泛的活动还比较困难，但是，成立了组织，又有了刊物，这总算是一个不小的进展，给予刘天华很大的鼓励，他对国乐的前途寄以无限的期望，怀着满腔热情，终日废寝忘食地工作着，他审稿、撰稿不要任何报酬，相反，却以自己的一部份薪金来帮助解决社中的经费困难，刘天华这种充沛的热情、对于前途的美好期望，以及由此产生的内心的喜悦，在琵琶独奏曲“歌午引”（1927），“改进操”（1927为国乐改进社成立而作）二胡独奏曲“良宵”（1928），“闻居吟”（1928）中都得到了反映。

反动统治者对艺术教育愈加歧视，一九二七年竟勒令艺专音乐系和北大音乐练习所解散，至于刘天华改进国乐的愿望，为国乐改进社订立的远大计划更是不能期望得到反动政府的支持，眼看自己亲手参与培植的音乐教育的幼芽遭受摧残，志願不能实现，感到非常痛心，但，又没有反抗的勇气，后来，曾对国民革命军北伐寄以希望，但，国民党的统治并不比军阀好些，艺术工作者的处境没有若何改变，在无能为力向恶劣的环境进行斗争的时候，只好又把安慰寄托在创作上，用以表达自己内心的抑郁，在这样的境况下，他写了琵琶独奏曲“虞兮”（1929），二胡独奏曲“独弦操”（1931）

刘天华的情绪总是矛盾的，处于不得志的时代，他感到痛苦、空虚，但是他却从未停止过对于发扬国乐的努力，没有放弃自己的理想，他虽在失望中，又充满希望，在黑暗中向往着光明，几乎在写“独弦操”的同时，他写出了二胡独奏曲“光明行”，稍后又写出了二胡独奏曲“烛影摇红”（1932），而这两首作品则充满着热情和欢乐。

一九三二年六月，由於到天桥去收集锣鼓谱，染上了猩红热，为医者所误，不幸逝世。

刘天华的一生表明，他是一位进步的民主主义音乐家。

他曾写道：“我希望提倡音乐的先生们，不要尽唱高腔，要顾及一般民众，否则以音乐为贵族们的玩赏，岂是艺术家的初衷！”^① 这里表现了刘天华对于艺术和人民的关系的见解，他要艺术走出少数贵族的狭小圈子，更广泛地，去为“民众”服务，这不仅更强调了艺术的普及而且在其中还隐约可见艺术应属于谁和为谁服务的思想。^② 和这一思想相联系，他对生根在人民中的艺术形式，流行在民间的乐器，人民中的艺术家，不论他们是乞丐或流浪艺人都倍加尊重，深入到他们中去，向他们学习。而他对于贫苦学生也极为关怀，帮助他们解决生活困难，对于因经济困难和其它原因无法投考专门音乐学校的许多有音乐天才的青年更是寄以莫大同情，因此，他曾倡议举办暑期音乐学校，在他学拟的办法中强调“学费愈少愈好”。刘天华所寄以热望并为之献身的不仅是他个人的事业，而是“民众”的音乐水平的普及和提高，是民族音乐文化的繁荣，他曾写道：“改进国乐这件事，在我脑中蕴蓄了已经不止十年，我既是中国人，又是以研究音乐为取志，虽然对于垂绝的国乐不能有所补救，当然是件很惭愧的事，”^③ 这些话中，也不仅“是关于艺术的问题，其中包含着真挚的爱国感情。刘天华从事音

① “除夕小唱、月夜说明”（刘天华）——音乐杂志（国政）
一卷二期（1928.2.10）

② 这里要强调一下：从其实质来说，是艺术应属于谁和为谁服务的问题，但，他只是初步地触及了这一问题，并且，其理解是有局限的。详后。

③ “我对于本社的计划”（刘天华）——“国乐改进社成立刊”1927.8.

乐教育，组织音乐团体，创办刊物以及个人的学习和研究，在一定程度上都贯穿着这一远大理想。

但是在旧社会刘天华的志向，理想是难于实现的，因此，就不能不引起他对于社会环境和反动政权的深刻不满，他常慨叹地写道：“在这样音乐奇荒的中国，而又时值民穷财尽的时候”^①“在这‘四海困穷’的当儿”^②“我们非有职业帝制，即在求学时期，还有一层，‘万事非钱不行’；我们社里既没有基金，又没有收入，只靠我们几个穷书生掏腰包，又加以这个年头儿，能掏得出多少！”^③“经费未必有富翁们肯捐助，”^④“当本社成立未久，目睹艺专音乐系及北大音乐专科的行办，凡我同人无不疾首痛心，”^⑤“论理，这种整理国乐的工作，那里该人民组织团体去作，该是政府的责任，它早应立云正式机关去办理，”^⑥

初步的为“民衆”的思想；热爱民族文化，期望它发扬光大，并为它坚毅地奋斗了一生；认识到反动政府的腐败、无知

并表示怨愤；所有这些，构成了刘天华作为民主主义、爱国主义音乐家的思想基础。

在刘天华不多的文字著述中，有时也曾涉及音乐艺术的性质问题：“不论那种乐器那种音乐，只要能给人们精神上些少

① “除夕小唱、月夜说明”（刘天华）——“音乐杂志”（国改）一卷二期（1928.2.10）

② ③ ④ ⑥ “我对于本社的计划”（刘天华）——“国乐改进社成立刊”（1927.8）

⑤ “向本社执委会提出举办夏令音乐学校的意见”（刘天华）——“音乐杂志”（国改）一卷二期（1928.10）

的安慰，能表现人们一些艺术的思想都是可爱的”^① 这句话初步地指出了音乐艺术反映现实和作用于现实的意义。刘天华在自己的创作中也遵循着这一原则，他的所有作品都是以不同的内容为出发而写成的，并且都具有清楚的标题性，十首二胡独奏曲，三首琵琶独奏曲，是他自己在人生道路上对现实对前途的种种感触。刘天华的艺术观和当时流行的一种“为艺术而艺术”的观点是截然不同的，它倾向于那种“为人生而艺术”的观点，这一观点在当时是有进步意义的。

从刘天华一生顽强的工作和学习中已经一再表明，他酷爱民族音乐，但是，他对民族音乐的态度却绝不同于保守主义者，保守主义者以保存“国粹”为名，实际是抓住那些封建糟粕不放，使民族音乐固步自封，停滞在落后的状态中。刘天华对民族音乐的热爱是基于他的远大理想——民族音乐的发展，繁荣，他不认为民族音乐已经到了“最完美的”^②地步，他主张“改进国乐”^③ 为了“改进”，他从不拒绝学习科学的东西，也从不惋惜改掉国乐中落后的东西；他一生中几乎未曾间断过对西欧先进经验的学习，也未曾间断过对国乐的改进，但是刘天华也绝不同于“全盘西化论”者，他不以学西乐为最终目的，而是把它做为发扬民族音乐的借鉴，虽然他非常重视学习西洋音乐，而其每天所从事的最主要的工作却仍是“改进国

① “除夕小唱，月夜说明”（刘天华）——“音乐杂志”（国改）一卷二期（1928.2.10）

② “除夕小唱、月夜说明”（刘天华）——“音乐杂志”（国改社）一卷二期（1928.2.10）

③ “我对于本社的计划”（刘天华）——“国乐改进社成立刊”（1927.8）

乐这件事”。他曾经有一个计划，“……预定从美国回来后，在二年中把西乐的修习完全结束，此后专攻作曲，整理国乐。”^①这也可以看出刘天华学习西洋音乐的目的。总之，由于刘天华的民主思想和爱国思想，对音乐有正确的理解，所以他坚持了发扬民族音乐的道路。

必须指出，优秀的民族音乐家刘天华的世界观、艺术观中有着局限的一面。在他的时代，全国人民正处於革命的大风暴中，但是他对于政治的态度却很淡漠，即使是军阀政府涉及音乐范围的反动措施，他虽然感到不满，却也不敢于正面批评，采取“明哲保身”的态度。当艺专音乐系和北大音乐传习所被无理解散之后他曾“思发为议论、以音挽救”^②但又觉得“无如处此时代，说也没用，不如不说好些，”^③他认为整理国乐是政府的责任，说“我本想写一篇意见书来讨论这件事。”

^④但是他并未能这样作“后来一想，现在国内政府如许之多，可是那一个能注意到这件事的，还是省说废话罢！”^⑤因此，他对现实的不满，只能化为孤独、苦闷、悲哀，只能借创作来表达，写出了像“悲歌”“苦闷之詠”这样的作品，不在自己的创作中反映现实中的重大题材。

刘天华所指的“民众”只能是小资产阶级、资产阶级知识份子，和“人民群众”的意义还是有区别的。因此，他的二胡曲所谓“要顾及一般民众”也只不过顾及了一些小资产阶级、资产阶级知识份子，表现了这些人的感情世界。在他的其它创作和音乐活动上也未能脱开这一范围。

① 南胡說略（陳振鐸）——刘天华先生纪念册

② ③ “向本社执委提議舉辦夏令音樂學校的意見”

④ ⑤ “我對於本社的計劃”

刘天华在音乐艺术上的贡献是全方位的，在短暂的一生中，近二十年从事音乐教育，在此期间，还抽出时间进行创作、演奏、研究和学习，而所有这些活动又是不可分割的联系着，并且常常围绕二胡这一乐器而进行。刘天华对二胡的重视不是偶然的，他曾写道：“……向来很少有人将它作为一件正式乐器讨论过，这真是胡琴的不幸。然而环顾国内：皮簧、梆子、高腔、滩簧、粤调、川调、汉调，以及各地小曲、丝竹合奏、僧道法曲等，那一桩离得了它。它在国乐史上可与琴、琵琶、三弦、笛的位置相等”^①。只有热爱民族音乐的刘天华，才能看到这一乐器在人民生活中的重要意义。同时，刘天华也认为“胡琴当然不能算做一件最完美的乐器，”^②因此，他根据长期的演奏实践，并参照西洋音乐的科学经验，吸收其它乐器的优美，改革了二胡的制造规格，对琴弦、琴弓、琴码都有所调整。更重要的是他丰富了这一乐器的演奏技术，创用了新的弓法、指法，改善了音质、音量、音色，使其能表现相当复杂的感情。由于二胡技术逐渐丰富，又看到中国传统记谱法的缺陷，也对记谱法进行了改革，为工尺谱增加时值符号，在二胡曲上采用五线谱记谱法，并且根据二胡演奏技术的特点创造了一整套专用的符号。这样，就能记录比较复杂的乐曲，也就大大帮助了二胡的教学。乐器技巧的提高、记谱法的改进，而落后的口授的方法已不适用，於是，刘天华根据教学的实践和小提琴的经验编写了四十七首二胡练习曲，这样便第一次在民族乐器上确立了新的、更为科学的、循序渐进的教学方法。

刘天华对二胡的改革，便把这一乐器提高到独奏乐器的地

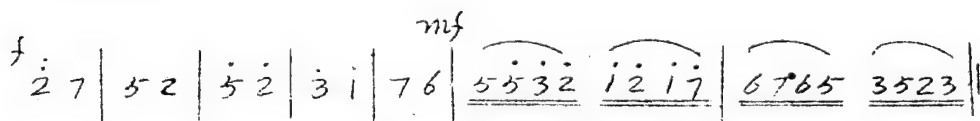
①② 除独小唱，月夜歌明（刘天华）——音乐杂志（国改）一卷二期（1922.2.）

位，给他创造新的民族器乐体裁——二胡独奏曲打下了基础。

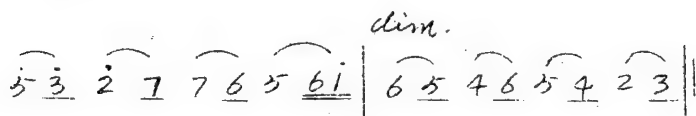
刘天华共写有十首二胡曲：“病中吟”、“月夜”、“苦闷之讴”、“悲歌”、“除夜小唱”、“闻居吟”、“空山箫语”、“光明行”、“独弦操”、“烛影摇红”，此外，还构思“城市歌声”一曲，但未及动笔就去世了。

在刘天华的二胡曲中具有新的风格特点。他研究民间音乐的成果，在二胡曲的创作中有鲜明的体现，其旋律非常丰富多样，他不拒绝运用四度音或七度音，也不拒绝变化音，但是由于其曲调型是以五声音阶为基础的，所以仍感到强烈的民族风格。

“光明行”：



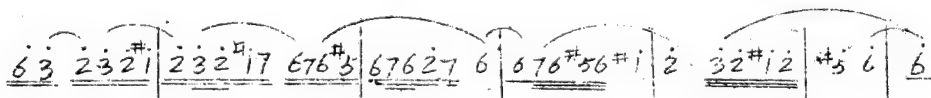
“烛影摇红”：



“病中吟”：

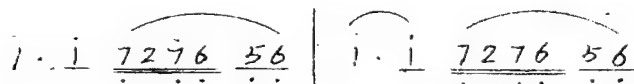


“悲歌”：



在其旋律中还常发现有中国民族乐器（特别是弓弦乐器）
惯用的大跳进行（在民间常是由于即尖翻把所造成）：

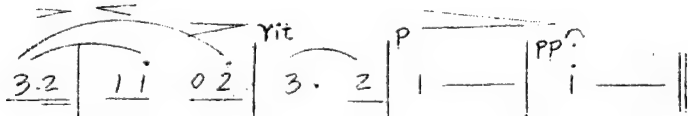
“病中吟”：



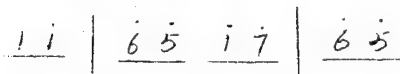
“空山鸟语”：



“月宿”：



“除猿小唱”：



在他的作品中，七度、八度的旋律音程屡见不鲜。

刘天华二胡曲中的旋律进行和发展是连绵不断的，因此，其句与句、段与段往往非常有机地衔接在一起，例如，在“悲歌”中我们很难找出句逗来，甚至还可以感到全曲像是由一个乐句写成的（当然不能忽视这是由感情内容所决定的）。这种特点，也正是民族器乐曲的传统。

刘天华的二胡曲在曲式上具有民族器乐的特点，他的多数二胡曲有引子和尾声，主要部份又分为三个到五个互相接近但又不同的段落，其中运用了变奏原则，但不是变奏曲，其中有

主題的再現，但不是三段體，而是和我国許多古曲的結構很相似。

此外，還有其他一些民族特點，在“空山偶語”中吸收了三弦拉絃的模擬手法，吸收了琵琶上的持續音的手法，在“月夜吟”中吸收了古琴和琵琶中的泛音，在“悲歌”和“燭影搖紅”中吸收了戲曲和說唱中的散板。

劉天華刻苦學習西洋音樂的成就，也反映在他的二胡曲中。在“光明行”中運用了轉調的手法；在“悲歌”中運用了複雜的變化音；在“燭影搖紅”中運用了 $3/8$ $12/8$ 的拍子；在許多二胡曲中運用了再現原則，發展旋律的手法。此外，在“光明行”“燭影搖紅”等曲中還吸收了小提琴上的斷弓、震弓等奏法。這些手法都非常巧妙地融合在他的作品中，豐富和加深了他的作品的表現力。

劉天華全部二胡獨奏曲，在內容上可以分為兩類。如前所述，他的二胡獨奏曲是自己在人生道路上對現實對前途的種之感触，實際上是表現了當時一部分知識份子的思想感情。他們對現實懷有不滿，但又找不到前進的方向，因而感到苦悶、彷徨，反映這一類感情的作品有“病中吟”、“苦悶之詠”、“悲歌”、“抽弦操”。但是，他們對前途又寄以熱望，因而就感到有一種鼓午的力量，感到生活的可愛，表現這種感情的作品有“月夜”、“除夜小唱”、“月夜吟”、“空山偶語”、“光明行”、“燭影搖紅”。但是，劉天華的二胡曲的內容是非常豐富多樣的，每一曲都有著獨立的面貌，同是表悲或表喜的作品，也各異其趣。

他的處女作“病中吟”（又名“安徒”，亦名“胡琴”）描寫一位剛踏入社會的知識青年，因為受到了挫折而對前途發生了懷疑，找不到自己的出路。整首曲子共有三段和一個尾

声。第一段音乐是表现他的哀怨、愁悵；而第二段則比較果斷、富於意志力，似乎看到了希望，但不多久，到第三段，又沉入哀怨、悵惘之中。在尾声中突然出現了更为堅定果斷的音乐，但仍然是非常留短，然后，以低沉、緩慢的吁叹結束全曲。这一作品的特長是通过各段情绪的对比，成功地刻画了受到精神创伤的青年的内心矛盾、徬徨，无所适从，这虽然是刘天华创作二胡曲的最早的嘗試，但却是一首成熟的作品。

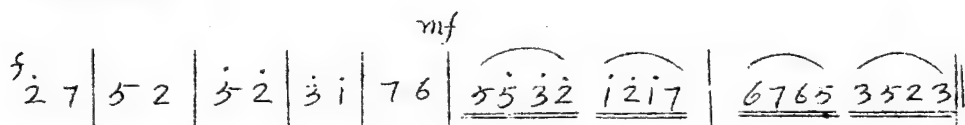
另一首比較优秀的二胡曲“悲歌”（又名“处世难”）也是表现内心痛苦的作品，但与“病中吟”有所不同，这里所描写的不象内心的矛盾和踟躕，而是沉浸在极为深重的悲慟中。音乐中没有富於意志力或者开朗的因素，甚至也没有停歇和喘息，几乎是一声甚似一声的哭泣。表现了对社会现实的内心抵触和极度失望。由于是个人感情的自然流露，所以音乐连绵不断的发展、变化音頻繁的运用都感到非常巧妙而自然，感情刻画非常成功。

“光明行”是刘天华描写人生明朗感情的最有代表性的作品。也是作者全部二胡曲中无论在技巧运用、形象塑造等方面都达到完美地步的作品。音乐也是多级结构，有引子和长大的尾声。从里我们可以看到作曲家真挚、細微、深刻的感情体验和丰富的表现手法，他在不同的段落中从不同角度描写多样的欢乐的感情。音乐由D调开始，引子的明显的节奏中就已流露着内心的兴奋。到了第一段，有如遏止不住的内心喜悦迸发了出来，豪放而朝气蓬勃。强拍上的连音非常有效果。第二段，转入下属调（G）旋律变为抒情的，如歌的。第三段，由频繁的节奏（G和D交替）和稠密的节奏表现了轻快的跳躍的感情。

第四段建立在G调和D调上，感情与第三段略有对比，旋律美妙动听，表现了委婉而得意的感情。然后，反复了第一二段

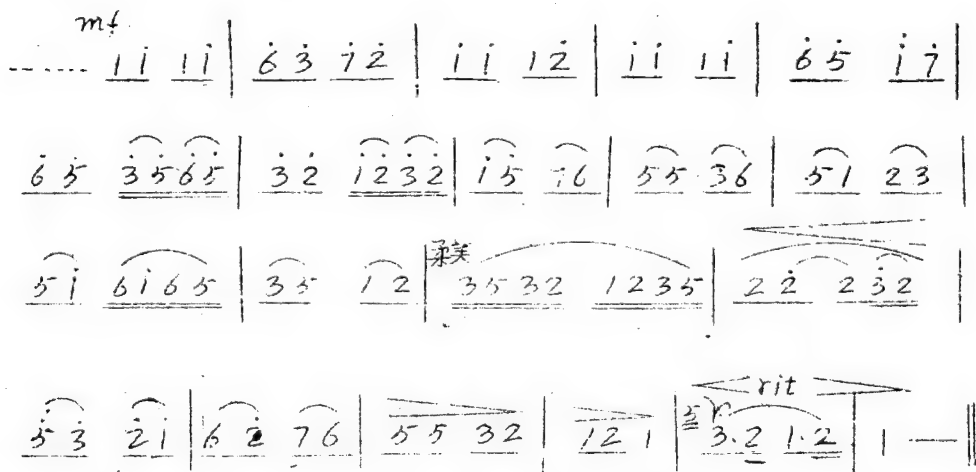
就接到尾声去。尾声回到主调（D），旋律基本上和第二段相全，不过由於加用了震音而更加开阔、舒展了，注入了活跃的因素，整个乐曲中充满着美丽的憧憬和充沛的热情，肯定了人生的光明面。

“光明行”：

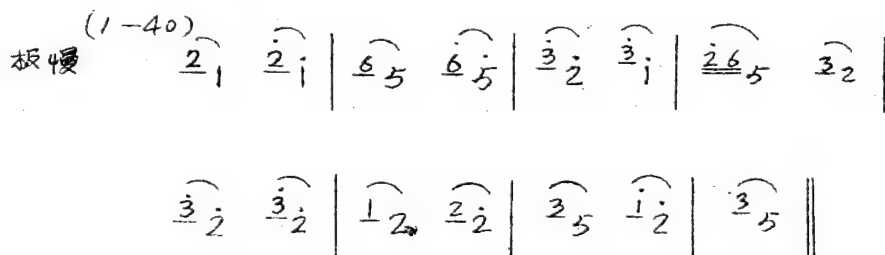


“除夕小唱”具有另一种特点，这是一首生活风俗小品，一九二八年一月二十二日刘天华和他的年轻的同道者们在一起欢度旧历除夕时，为欢乐、融洽的情景所激，用两三个小时写出了这支曲子。在音乐结构上接近“悲歌”，不分段落，一气呵成，但内容却截然不同。连绵不断的喜气洋洋的优美旋律，有如和友人叙述不尽的哀肠，唱不完的欢乐的歌曲。到第四十五小节时，音乐就更显得活跃了，表现大家玩得愈来愈畅快，情绪愈来愈兴奋。（见下例）

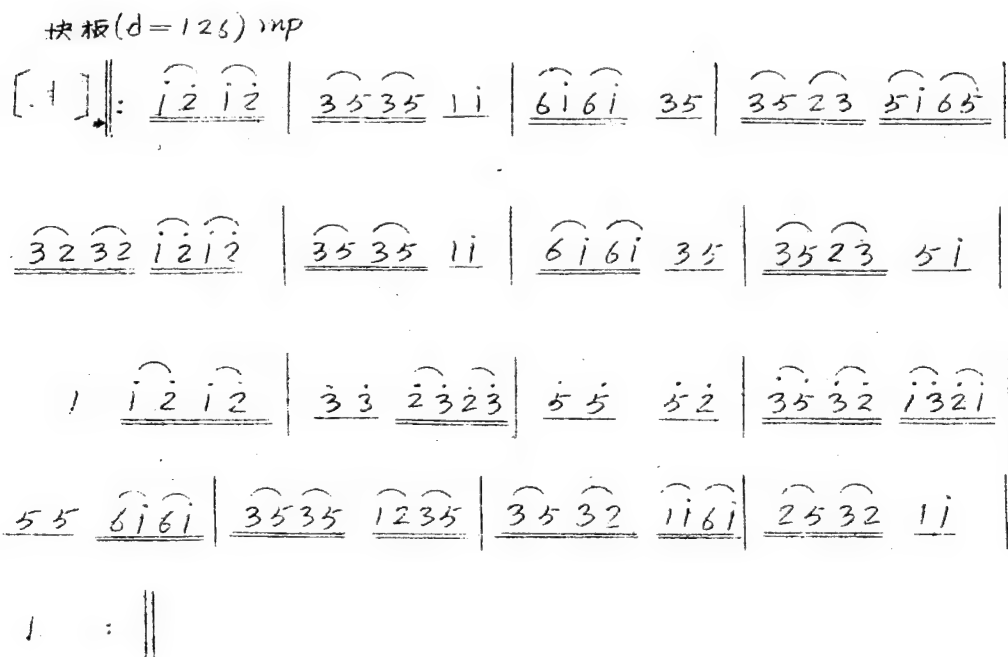
“除夕小唱”片断：



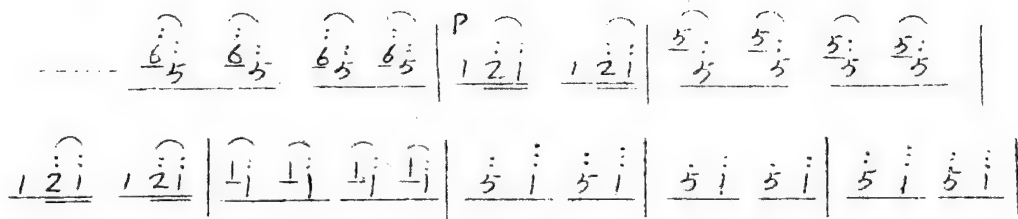
刘天华唯一的一首具有明显的造型性的作品是“空山鸟语”，曲中对美丽的大自然加以歌颂。在短小的引子中，简单几笔勾画出了做为背景的自然风光，带有依音的拖长的音，写出了“空山”的幽静和空旷。



第一段，可以说是鸟叫的主题。



然后，在二、三、四、五各段加以不同变化和发展，描写鸟声，但各段中——特别是二、三、四段中仍保持着旋律快，而在第五段中描写性较强：



在尾声中又回到第一段的主题，这一作品虽然描写了鸟声，但、都是概括性的，他不具体模拟某一种鸟鸣，也不以模拟鸟鸣为目的，而是以动听的旋律和造型性的音响相结合，表现置身于大自然中人的清新、爽朗、愉悦的心情。在作曲家所处的时代，在现实中不得志，而在大自然的幻想中得到精神寄托、安慰、启发、对大自然表露真情，是可以理解的。

此外，刘天华其它几首二胡曲，也都具有不同的、重要的艺术价值。

刘天华的十首二胡独奏曲是他二十余年中作曲、演奏、教学、研究等创造性劳动的结晶，从而建立了近代二胡学派扭转了一些人对这一乐器的歧视、提高了这一乐器的地位，并第一次把它列入当时高等音乐教育的教学科目中，这样，便为这一乐器的更广阔的发展奠定了基础。

在刘天华的创作遗产中，除二胡曲而外，还有“歌午引”、“改进操”、“虚籁”三首琵琶独奏曲，还有二首丝竹合奏曲，但其中“混江龙”稿谱已遗失，仅留“变体新水令”一曲。在这些作品中，也都有着独立的艺术面貌。特别是琵琶独奏曲，在技巧上在艺术风格上，也都有不少新的创造和新的特点，和他的二胡曲一样，至今常为人演奏。

刘天华的新的琵琶曲的创作，和他对琵琶演奏技术的丰富，记谱法的改进（采用了五线谱，又加用琵琶特用符号）也是

金不刊的。此外，他在教学过程中，还写了十五首琵琶练习曲。“这在中国音乐教育史上也是第一次，无疑对琵琶教学方法是一个重要革新。

刘天华不仅在自己的创作中运用新的记谱法，他还以新的记谱法记录和整理民族民间音乐，给予更精确地研究民族音乐作了良好的开端。他记录和整理的曲谱有“梅兰芳歌曲谱”、“安次县吵子会乐谱”（未出版）、“佛曲谱”（未出版）。此外，还注释了一本琵琶曲“藏洲古调”，蒐集了一些锣鼓谱，可惜，这两份手稿都已遗失。

刘天华专门性的文字著述较少，所有的一些也都是关于他的作品说明，在国乐改进社中作的计划、对询问者的复函、序言等，公开发表的计有“我对本社的计划”、“改进操说明”、“除夕小唱，月夜说明”、“向本社执行委员会提出举办夏令音乐学校的 见”、“闻君吟说明”、“代程君朱溪答胡君瓠芦函”、“梅兰芳歌曲谱序”等若干篇，就是在这些不长的文章中表现了刘天华进步的思想，而在“代程君朱溪答胡君瓠芦函”一文中证明刘天华对国乐理论有着精深的修养，另外，他还翻译过“和声学”（普劳特著）和“曲调配和声法初步”（丁·E·凡尔纳姆著），但是没有译完。

刘天华还没有来得及实现他更远大的计划，就与世长辞了，但，即使如此，他仍不失为中国近代音乐史上一位杰出的音乐家，一位对民族音乐文化怀有最深刻的热爱，同时又最勇敢革新的音乐家，他的多方面的音乐活动，顽强的学习和研究都是为着一个远大的理想，即：民族音乐文化的繁荣，是他第一次运用现代科学的音乐技术和理论与民族器乐的艺术实践，提高了民族乐器和民族音乐的地位，他创造了一种新的器乐体裁，二胡独奏曲，他在二胡独奏曲和其它创作中表现了五四到第

一次国内革命战争时期一部份知识份子的思想感情，也就在一定程度上反映了社会现实，刘天华的成就给中国音乐文化的发展，提供了丰富而宝贵的经验。

参 考 书 目

1. 我对本社的计划 (刘天华)
国改社成立刊 1927. 8.
2. 改进操说明 (刘天华) 音乐杂志 (国改) - (1928)
3. 向国乐改进社执行委员会提出举办夏令音乐学校的意见 (刘天华)
音乐杂志 (国改) - = (1928.2)
4. 陈夜小唱，月夜说明 (刘天华)
音乐杂志 (国改) - = (1928.2)
5. 向唇吟说明 (刘天华) 音乐杂志 (国改) - 四 (1928.10)
6. 梅兰芳歌曲谱编者序 (刘天华)
梅兰芳歌曲谱 · 1930
7. 一个愉快的晚上 (金式斌)
音乐杂志 (国改) - = · 1928.2
8. 梅兰芳歌曲谱齐序 (齐如山)
梅兰芳歌曲谱 · 1930
9. 梅兰芳歌曲谱梅序 (梅兰芳)
梅兰芳歌曲谱 · 1930
10. 耑亡弟天华遗影后 (刘天华)
刘天华先生纪念册 · 1933
11. 纪念刘天华先生 (雷实)

12. 南胡說略 (陳振鐸) 刘天华先生紀念冊, 1933.
13. 聞國樂尋師刘天华去去有威
(肖友梅)
14. 刘天华先生哀詞 (儲師竹)
15. 父親的琴音 (刘育和)
16. 追記穹教苦学的刘師 (曹安和)
乐風 [新] 二、四, 1942. 7.
17. 刘天华创作曲集序 (李元庆)
刘天华创作曲集, 1951. 11.
18. 紀念民族音乐家刘天华先生逝世二十五週年 (刘北茂)
人民音乐, 一九五七, 六.
19. 回憶父親二胡曲的创作情况 (刘育和)
刘天华二胡曲集, 1959. 6.
20. 民族音乐家刘天华 (曹安和)
北京日报 一九五七, 十一, 二十七.
21. 刘天华——五四时代查云的音乐家 (李元庆)
人民音乐, 一九五七, 十二.

参 考 曲 目

1. “刘天华创作曲集”中全部作品

刘天华创作曲集, 1951. 11.

第五节 音乐理论家王光祈

(1891——1936)

王光祈是我国近世纪二十年代重要的音乐理论家。他最早用科学方法进行了中国音乐理论多方面的研究，并使之和介绍西洋音乐理论等结合起来。同时，也曾把中国古典音乐介绍到欧洲去，为我国音乐文化的建设与中外音乐文化交流作出一定贡献。

王光祈，字润琪，别号若愚。1891年生於四川温江县。早丧父，与母亲仅靠微薄的遗产过活。幼年曾就读於本地私塾。1903年始进成都第一小学。1913年毕业於成都中学後，曾在重庆民国日报工作。1915年入北京中国大学法律科，於课余曾先后兼京华日报编辑、清史馆书记和成都群报驻京记者等职务。1918年毕业於该校后，除了从事新闻工作外，并积极参加社会活动。先於1918年与李大钊及後來的國家主义者曹琦等发起筹备“少年中国学会”，是学会最早的組織者。1919年7月学会正式成立後，任学会执行部主任，並負責《少年中国》的編輯工作。这时王光祈又极力提倡“新村式”的小組織，並在同年底发起組織“男女生活互助社”。終於在陈独秀、蔡元培、李大钊等人的支持下，正式成立了“工讀互助团”。但由於脱离实际，数月後便告瓦解。此時，王光祈已早於1920年4月到德國留学，研究政治經濟，並担任上海申报、時事新报和北京晨报的駐德特約通信員。1923年改学音乐。初在柏林一个音乐专科学校中研究，1927年正式入柏林大学讀音乐学。最早的音乐著作是1923年10月起在申报发表的《德國人之音乐生活》通訊十篇和同年底完成的《欧洲音乐进化论》。此后，在十年的時間内，先后完成了十七种音乐著作和论

文一集。另外，在德國用德文发表的论著有十余篇。同时兼译近代中國外交史料，1929年参加了英國和意大利大百科全书有关中國音乐部分的編輯工作。1932年任波恩大学漢文講師。1934年以研究昆曲的《论中國古典歌剧》（1530——1860年）一文获波恩大学的博士学位。此外，在“九一八”事变后，更翻译《國防叢书》数种。1936年1月12日以腦溢血逝世於波恩。

王光祈是五四时期的一个积极社会活动分子，是个具有強烈愛國精神的民主主义者。他早年受过封建文化深刻的熏陶，后来又接触过西欧各种民主主义和社会主义的思潮。他渴望能够揉合各种不同的政治文化思想，創造一个具有民族特点的改造中國的綱領。当时他的思想是比较混雜的，有着无政府主义、改良主义、空想社会主义，民族主义等等的倾向。一方面觉得自己“中了社会主义的魔术了”，感到俄國革命“关于經濟組織有所改造，比較的差强人意”①，“对于馬克思学说觉得他在理论上 的根据甚为完滿”，“親切有味”②。他反对國家主义（指資本主义）而欢迎一切以消灭階級区别和國家界限为目的的主义。但另一面却又对馬列主义“究竟与个人自由有无妨碍”③，表示怀疑。认为“傅立葉的学说虽不适於欧洲的‘時与地’，但对于中國的‘時与地’却还有幾分存在的价值”④。至於中國应采用那一种主义他还未能确定，同时，不赞成“昔之模仿日本”与“今之效法美俄”⑤。提倡青年应当具有“先

①《五四时期期刊介紹》第一集 P. 238 — 239.

②《王光祈旅德存稿》

③《五四时期期刊介紹》第一集 P. 239.

④全②

⑤全上 P. 260.

民敦學之風”而反對政治鬥爭，認為社會改良要“循序以進”，“勿為無意識之犧牲，宜作有秩序之奮鬥”^①。企圖通過發展科學和文化教育，振興實業來改造中國。但更主要的他認為“現在的中國人連作‘人’應該具備的性格和習慣都沒有”^②，因此積極提倡進行團體生活、勞動習慣等各種訓練。所以對他所認為“人人作工、人人讀書、各盡所能、各取所需”^③的工讀互助團寄予無限的希望，認為這個組織是“新社會的胎兒”，若能成功，“逐漸推廣，我們‘各盡所能、各取所需’的理想漸次實現，那麼，這次工讀互助團的運動便可以叫做平和的經濟革命”^④。總括起來，正如他自己所說：“我相信民族主義，不相信國家主義，不相信共產主義……民族主義係以爭求中華民族獨立自由為宗旨，其方法係以‘研究’真實學術，發展社會事業入手，以培養民族實力。”^⑤這樣一來，他雖然有著強烈改造和建設一個新的富強中國的願望，並也曾具體做了一些嘗試創造新社會的工作，但畢竟是脫離了當時社會的實際，更由於其否定階級鬥爭和思想鬥爭，實質上還是逃脫不離資產階級改良主義的老路。特別是在他的後期，中國革命形勢已經起了極大的變化，但他仍然停在那裡，在1927年以後，國內階級鬥爭日益劇烈，雖然他一再聲明自己不屬於任何黨派，並不贊成內戰，希望一致對外禦侮；但由於他的愛國觀念是沒有階級內容的，因而感嘆地認為我們紅軍的武裝鬥爭所做成的結

① 《王光祈先生紀念冊》P. 22、

② 《五四時期期刊介紹》P. 241、

③ 《五四時期期刊介紹》P. 244—245、

④ 同上

⑤ 《王光祈先生紀念冊》P. 45、

果是“蹂躪數者，民不聊生”^①。這樣，其所起的客觀效果和實際之坊都是反動的，可見改良主義終歸是走不通，最後只能走進死胡同里。雖然這是其本人所未能認識也不願承認，但其悲劇也正在於此。

王光祈的政治思想對其音樂理論工作帶來很大的影響。他改學音樂的目的就是“感到從政治方面去求中國社會的進步，是已經無望了”，故轉過來“專向社會方面著手”^②。而社會運動中又以文化運動的感情意志的培養為重要，所以極力提倡國樂，用音樂來“喚起我們中華民族的根本思想，完成我們民族文化復興運動”^③。當然，企圖用民族文化復興運動來代替政治鬥爭而去求中國的改造這是不可能的，因而也是錯誤的，結果自然毫無作用；但僅從其積極提倡發揚我國的民族文藝事業這一點去看，却也反映出他熱愛祖國文化遺產的精神。同時，在其刻苦鑽研的音樂事業方面，也確實作出了不少的貢獻。

由於王光祈對發展國樂抱有很大的志向，所以在他一系列的著作中都闡述了關於如何發展國樂的見解，充分表露了他整個音樂美學思想。他始終主張音樂必須具有民族特性，認為國樂一定要“建築在吾國古代音樂與現今民間謠曲上面”，“因為音樂是人類生活的表現，東西民族的思想、行為、感情、習慣，既各有不同，其所表現於音樂的，亦當然彼此有異”^④。同時，他再三反對“以西樂代庖”，認為“音樂這樣東西，不如其他洋貨，可以隨便取用”^⑤，如果培養出來的音樂人材都

①《王光祈遺稿》P. 140 “十年來日害之德政潮”

②《歐洲音樂進化論》自序

③《五四時期期刊介紹》P. 261

④《歐洲音樂進化論》P. 1—3.

⑤全上

是些不懂民族音乐的“黄面黑髮之西洋音乐家”，那“於國乐前途仍无何等帮助”①。其次，他也肯定了音乐的社会作用，並主張音乐必須为一般民众所能接受。他说“音乐之功用不是拿來悅耳娛心，而在引导民众思想向上”②。因此，这种音乐便需要“暢舒民众的感情”，而“不是一部分知识階級的感情”，更不是考古先生或高人隱士的感情”③。所以要發展國乐，既不能“只主張恢复古乐”又不能全搬西洋，而必須“一面先行整理吾國古代音乐，一面辛勤採集民间流行謠乐，然後再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种國乐”④。

这种見解，在复古主义和“全盘西化”都已开始出現的二十年代說來，不能不说是很可宝貴的。在他以前，还没有人提出过这样比較系統全面的意見來。但是，由於其非无产階級的政治观点和历史观点所帶來的局限性，所以在他正确进步的見解中，往往也摻雜了许多錯誤的意見，有時甚至掩盖了其正确的部分。

他提倡音乐要有我國的民族特性和音乐要起社会作用，这无疑是对的。但在解釋什么是我國的民族特性和音乐应起什么样的社会作用時，却走入了封建儒家的歧途上去。他说“‘中华民族特性’，简单說來便是一种‘諧和态度’”⑤，而所谓諧和态度即孔子所提倡的“愛和平、喜礼让、重情誼、輕名利”⑥的礼乐的学说，虽然“古礼古乐之不宜於今者，吾党自应

① 《中国音乐史》自序。

② 《欧洲音乐进化論》P. 46.

③ 同上

④ 《欧洲音乐进化論》P. 4.

⑤ 《欧洲音乐进化論》自序。

⑥ 《德国人之音乐生活》第一篇見《音乐季刊》第二期

起而改造之”，但“古人制礼作乐之微意则千古不磨也”^①。他认为我们只要有了这种谐和态度，便无论什么外来的侵略，终归要为我们所同化。对于持所谓“征服态度”的人，我们应当“拿着‘谐和主义’去感化他们，不是征服他们”，所以他极力提倡复兴礼乐以达到民族复兴运动。显然，这样来理解民族特性和音乐的社会作用是十分错误的，企图把礼乐的思想去掉其具体内容而抽象地、凝固地作为我国的民族特性来继承，实质上祇是一种复古主义思想而已，这正反映了王老祈早年受封建文化熏陶所遗留下来的痕迹及其反对政治斗争的改良主义思想。同时，也表明他对发展我国音乐文化的正确见解是与其音乐美学思想互相矛盾的，是事实上所行不通的。正如他在现实面前，对于我国民族民间音乐便无法分清那些是精华或者是糟粕，而不得不感到古乐“只是一种草创蒙昧时代的产物”，“讲到秦腔二黄小曲时调呢，又只是一些浅陋冶荡之音”，因而感慨地说“中国现在简直可以说是没有国乐”^②。

但是也应该指出，王老祈这种思想在其后期是多少有所改变的。已经认为随着历史的发展，由“以音乐用于‘人事’”（指孔子的学说）而逐渐“降居‘美术’之列”^③。（但仍肯是文学艺术能促使民族精神团结。）对于“国际竞争”，如果“彼以‘武备势力’侵来，我亦只能以‘武备势力’相抗，决非‘学术势力’或‘经济势力’所能抵禦收效。”^④，对二黄、西皮、梆子等，在其《中国音乐史》中，亦曾稍为作了论述。较之前期，显然是前进了一步，他也认为过去“余尚囿于旧说

①《德国人之音乐生活》见《音乐季刊》第三期。

②《欧洲音乐进化论》P. 47.

③《中国音乐史》P. 8.

④《王老祈旅德存稿》上册 P. 72.

故也”①。可惜在其晚年已轉向《國際叢書》的編譯，很少從事音樂著述，未能繼續向前發展以作出更大的貢獻。

先生所期望祖國的民族音樂事業，與嚴肅認真的治學精神，都是十分令人佩服的。他對西洋漢學家輕視我國學者，認為“中國人已无自行整理國故之能力，須西洋學者出而代為整理”②，而感到是奇恥大辱，亟欲終身從事整理我國音樂史料，以使“國內音樂同志，便可運其天才，用其技術，以創造偉大、國樂，併於國際樂界而无愧。”③他旅居德國十六年，在經濟上從來沒有受過政府或私人的津貼和幫助，始終靠賣文為活。他研究問題，从不避重就輕，認為“任何學問，均應以九牛二虎之力從事，始能稍有所獲”④。為了翻譯古琴譜，“往往因為一個符号疑而不決之故，冥思至於數日之久，以求適當解決”⑤。對於自己的著作，從來“不敢自謂无訛，尚望國內學者，隨時加以訂正”⑥，或“以待他日再為考證”。經常希望別人能對他的著作加以糾正補充，“以促進‘國樂’之成立，則余將引為万分榮幸矣⑦！”這種謙虛、認真、實事求是的治學態度，確是值得後人學習。

在他辛勤钻研下，其著作的數量和研究的範圍是十分豐富而廣泛的：有論述作曲法和對位法的《西洋制譜學提要》與《

①《中國音樂史》P. 9

②《中國音樂史》自序

③同上

④《西洋音樂史綱要》提綱挈領？

⑤《翻譯琴譜之研究》P. 3.

⑥同上 P. 24

⑦同上 P. 4

对译音乐》；。有研究西洋音乐史的《欧洲音乐进化论》和《西洋音乐史纲要》；也有介绍西洋音乐作品的《西洋音乐与诗歌》、《西洋音乐与戏剧》和《西洋名曲解说》等；而《东西乐制之研究》及《东方民族之音乐》则从比较音乐学的角度创用“洞子音阶组织”的分类标准来研究中外各种乐制；《翻译琴谱之研究》、《中国诗词曲之轻重律》与《中国音乐中》等却是研究整理我国古典音乐及声韵的著作此外，还有关于音乐物理学和西洋乐器法等著作。在这许多著作中，有不少在中国还是最早出现的，如作曲法和对位法、西洋音乐史和西洋乐器法等。那怕现在看来这些著作还是比较简单，但在二十年代里能介绍西洋音乐的进步科学技术到中国来其作用是不容否定的，对我国近代音乐事业说来，不能不称是一个较大的贡献。同时，在研究整理我国古典音乐和中外各种乐制中；对于乐律方面，运用科学的计算方法，是比前人阐述得更为精确。并且在研究音乐史的方法上，最早提出要注意研究“环境背景以及无名英雄”和当时的时代思潮以及实际的音乐作品，而不要脱离环境只注意几个大作家，或老在“音乐材料之中找生活”以及脱离实际作品只偏重于纯理论的律和调的研究，①等可贵的意见，虽然由于他长期旅居国外，对于我国音乐的现实情况的了解不能不有一定的局限，所以在其本人有关中国音乐史的著作中，並未能切实地解决这些问题，仍然祇是偏重乐律的研究，而在其他著作中，也不是没有值得商榷和研究的地方。但是正如作者所说，这还仅是“五个头”，以待后人研究补充修改，故此，即使在其著作中有较大的缺憾，那也是可以理解的，並不能因此而抹杀其在音乐理论上的贡献。他的全部著述、

① 《西洋音乐史纲要》第一章第一节，

終归是我國近現代音樂文化甚為可貴的遺產。

參考書目

- (1) 《五四時期期刊介紹》第一集
- (2) 《王光祈先生紀念冊》
- (3) 《王光祈抵德存稿》上、下、冊
- (4) 《追悼王光祈先生專刊》
- (5) 《歐洲音樂進化論》
- (6) 《中國音樂史》
- (7) 《西洋音樂史綱要》
- (8) 《德國人之音樂生活》——見《音樂季刊》第2、第3期，
- (9) 《東西律制之研究》
- (10) 《東方民族之音樂》
- (11) 《翻譯琴譜之研究》
- (12) 《中國詩詞曲之輕重律》
- (13) 《西洋制譜學提要》
- (14) 《音學》
- (15) 《各國國歌評述》
- (16) 《西洋音樂與詩歌》

第五章 国乐的蒐集、整理和研究

清末以来日趋衰微的律学研究，在这一时期的发展方向有所改变。

除了撰述、介绍自古以来各种律吕学说的文章以外，由于乐歌的盛行和西洋音乐的介绍逐渐增多，因此出现了不少介绍欧洲律法和音阶，并使其和我国传统律吕学说加以比较的文章。这类文章在传播知识方面有积极作用，但往往缺乏独创性；特别是对于我国纷繁的传统律吕学说，往往不辨精华糟粕，因而常不免掺杂种种神秘主义观点，运用烦琐的研究方法；在讚扬我国古来律学成就的同时，又常出现“颂古”，“托古”，“中西音乐同流（或归一）”等国粹主义观点。

这一时期末，出现了律学方面最高成就的两篇论文即刘复的《从五音六律说到三百六十律》（1930，5，发表）和《十二等律的发明者朱载堉》（1932发表）。^①这一对前呼后应，相得益彰的姊妹篇，是我国最早运用近代科学成果，对传统律吕学说进行全面研究，批判的论文；它们在思想深度和科学水平方面，超过了同时期有关律学的各种著述和文章。

在前一篇里：刘复首先拨开了阴阳五行的迷雾，指出（乐）律、度（量衡）和历（数）的不可混同；其次，分析了律吕间颉颃及度法的“绝对音高”和“相对音高”两个方面；再次，指出中国音阶的产生是以“倍半相生”和“三分损益（实征相生）”两条“相互为用”的原则为基础的。他认为，从音乐发

①均未公开出版。前者为1927年4月在北京大学研究所的演讲，后者为“国立中央研究院历史语言研究所集刊外编”的抽印本。

线着眼，如以三分损益法的乐律为准，使用到二十三律（或再加十一附律）已经是十分完备了。他批判了以汉朝京房，特别是以宋朝钱乐之为代表的脱离音乐实践的律吕理论——六十律，三百六十律，指出他们企图使黄钟还原，附会曆数等“之不可能与荒谬”。

在后一篇里，刘复对朱载堉表示了很高的敬意，深为他在历史上所遭到的“浩漠”鸣不平。一方面，他冷静地分析了朱载堉的客观功绩超过了其主观愿望——“志在做到黄钟还原而发明了等律”，并指出其解释等律时不够科学化的历史局限性；更主要的是，他热烈地讚扬了朱载堉的成就，认为十二等律是“登峰造极的地步的大发明”。刘复认为我国乐律史上只有两派学说有价值：一派是三分损益律，这是一切复古主义者“嚼了两千年而还没有嚼碎的甘蔗渣”；“一派是反对三分损益律而能成功，且直到现在还是颠扑不破的，那便是朱载堉的十二等律。”他的这种以古论今，积极支持十二等律的主张，应该认为是：要求我国音乐近代化在律学科学方面的重要反映。他这两篇论文的历史意义也即在此。^①

这一时期，除了王光祈的论著外，在国乐基本理论，音乐史方面比较重要的论著有童斐的《冲乐寻源》（1926，2，），孔德仵的《外族音乐流徙中国史》（1926），稍晚还有郑觐文的《中国音乐史》（1928），许之衡的《中国音乐小史》（1930，4）等。这是最早一批用近代体制论述国乐基本理论或音乐史的书稿。由于客观上史料浩繁的困难，当时整个音乐理论水平的局限以及著者本人在思想水平，研究方法方面的限制，这些

① 关于这方面有价值的著述，稍晚有杨荫浏的“平均律新解”（1937），“成乐之三分损益三百六十律音程比较表”（1941）。

书籍在理论深度方面，阐明历史发展规律方面，还都嫌不足，甚至或多或少地存在有国粹主义观点等错误倾向，如郑 觐《音乐史》。但它们在採用比较科学的方法和体例，积累、整理、综合资料，阐明某一方面规律，传播知识等方面，有积极意义。此外，郭沫若的《甲骨文研究》（1919）的有关篇章考证了古代乐器，对古代音乐史研究有所贡献。朱谦之的《音乐的文学小史》（1925.8.）是从音乐与文学的关系着眼，论述文学发展的一本著作。

这一时期，在古典戏曲方面进行研究，整理的重要作品有许之衡撰述杨嘉猷订的《曲律易知》（1922），王季烈（君九）刘富樑（凤叔）编辑的《集成曲谱》（1925），王季烈著的《螭庐曲谈》（1928），任中敏编辑的《新曲苑》（1930）等，译作有江侠庵翻译的《南北戏曲源流攷》（1928, 12. [日], 青木正儿原著）等。

这一时期的古琴艺术，由于它和现实生活联系的微弱以及缺乏雄厚的社会力量的支持，在创作、著述，演奏水平各方面的衰微形势继续有所发展，但是琴会的聚集和学派的交流活动仍绵延未绝。1919年在苏州，有叶璋伯（希明）组织的怡园之会；1920年在北京，有杨时百（宗稷）组织的漱云别业之会；规模最大的一次，是1920年在上海由周梦坡（庆云）组织的晨风庐琴会：与会者106人，内演奏者33人，会期三天。根据当时晨风庐琴会的琴侣统计，其包括上海、北京、湖南等十五省市的142人。这一时期，杨时百、王露（心葵），张友鹤、冯水（叔瑩）、周梦坡、叶璋伯等人的著述、教学、组织活动，在维护古琴艺术传统方面有积极作用。①

①这一时期，杨时百继续刊行的著作有《琴学问答》（1923）

这一时期出版的关于琵琶的重要书籍有沈瀚编辑的《养正轩琵琶谱》(1926)。

蒐集民间俗乐，用简谱或线谱加以记录、整理，在这一时期很受到重视；此外，将过去用工尺谱记载的民间俗乐改用简谱或线谱翻译过来，並加以订正，也得到重视。北大《音乐杂志》曾在这方面有意识地开创先例，后继者有《音乐季刊》以及各种散见的、个人刊本的蒐集，记录，整理成果。最早一批进行这方面工作的人有李惟宁，黎锦晖（做非），陈厚菴，沈仰田等人，张若谷也曾进行过调查、整理工作。^①他们蒐集记录、整理的范围包括民歌、民间器乐、戏曲（京剧、粤曲等），甚至还涉及到僧道音乐，古典音乐（如古琴）等。有的人不仅实际蒐集、记录、整理，而且还从理论上呼吁，要求音乐界重视这方面的工作。李惟宁认为“研究音乐、制曲，就应当有我国的国性”，而创造中国的新乐曲的“第一步”，就是“先将留传下来的东西，不分雅俗，以完备的西乐谱的方法，译成可看的乐谱，保存好的地方，删去不好的地方，以作改造的准备”。^②在本时期末，对于蒐集民间俗乐的认识更提高一步，如有人亲自下乡口录，认识到“民间歌曲是社会革命的先声”

《藏琴录》(1925)。王露著有《斲桐集》，发表于北大《音乐杂志》2卷；另外有《玉鹤轩琵琶谱》，发表于同刊1卷，等等。张友鹤著有《琴学源流》(1953)等。王、张二人均曾任教于北京大学。冯水著有关于古琴艺术，古乐器改的《冯氏乐书》(1924-25)。

①前四人的有关乐谱散见于北大《音乐杂志》《音乐季刊》等；

张文“江南民歌的分类”见《艺术三家言》(良友, 1929.11.1)。

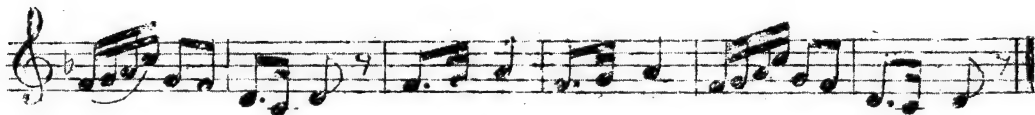
②见北大《音乐杂志》2卷9.10号(1921.12)“音乐杂志是什么”。

等。^①

下面是早期蒐集，记录民间音乐的两个例子：

二十四糊涂^②

风俗曲谱
李荣寿记谱



十里砂^③

四川俗曲
陈厚庵记谱



蒐集、记录的成绩，自然地引导向改编，创作的工作。李荣寿曾把戏曲“王大娘磨大缸（白草山）”的曲调，配上歌词

① 见李白英编《民间十种曲》（上海光华，1928，12.）的卷头语。

② 见北大《音乐杂志》1卷9.10号（1920，12.）。

③ 见北大《音乐杂志》2卷8号（1921，10.）。

的三和弦，作为可以用钢琴或风琴演奏的改编作。^①熊佛西和歌蔚瑜共同译谱、整理的八板谱，其中的一段后来被熊佛西用在《小小画家》的“师训”一场中。

下面是两谱的对照：

(甲) = (得胜令) ^② 2/4

| | | |
|------------------------------------|---|---------------------------|
| (分) | (合) | (分) |
| <u>2.3</u> <u>15</u> <u>65</u> 6 | <u>2.3</u> <u>15</u> <u>65</u> 6 | (分) |
| <u>21</u> 2 <u>1.2</u> <u>35</u> | <u>21</u> 2 <u>5.3</u> 2 | (合) |
| <u>161</u> 2 <u>12</u> <u>12</u> | <u>12</u> <u>12</u> <u>15</u> <u>65</u> | <u>65</u> <u>65</u> 6 — |

(2) C. 4/4. 小快板

(前略)

| | | |
|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| <u>23</u> <u>21</u> <u>65</u> 6 | <u>23</u> <u>21</u> <u>65</u> 6 | <u>12</u> <u>35</u> <u>21</u> 2 |
| (甲) 蚕 吐 丝， | (乙) 蚕 吐 丝， | (丙) 蜂 酿 蜜， |

| | | |
|---------------------------------|-------------------------|-------------------------|
| <u>12</u> <u>35</u> <u>21</u> 2 | <u>53</u> 2 <u>61</u> 2 | <u>53</u> 2 <u>61</u> 2 |
| (甲) 蜂 酿 蜜， | (乙) 人不学，不如物， | (丙) 人不学，不如物！ |

| | | |
|---|---------------------------------|---|
| (弱) | (强) | (弱) |
| <u>32</u> <u>32</u> <u>32</u> <u>32</u> | <u>61</u> <u>21</u> <u>23</u> 2 | <u>21</u> <u>21</u> <u>21</u> <u>21</u> |
| (甲) 可以 可以 可以 可以 | 人而 不如 物 乎？ | (乙) 两 豈 可 豈 可 豈 可 |

| | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| (强) | (中强) |
| <u>65</u> <u>61</u> <u>65</u> 6 | <u>22</u> <u>22</u> <u>13</u> 2 |
| 人而 不如 物 乎？ | (甲) 你 々 々 无 学 问！ |

| | |
|---------------------------------|-----------------|
| <u>05</u> <u>05</u> <u>61</u> 5 | <u>05</u> 6 1 5 |
| (丙) 想，想 你 成 人， | (合) 教 你 成 人。 |

① 见北大《音乐杂志》2卷1号。(1921.1.)

② 尾谱下附工尺谱，此处略。见北大《音乐杂志》2卷3.4号(1921.4.)

标志着这一时期记录，整理最高水平的，是刘天华记录整理的《梅兰芳歌曲谱》（1929）。从文学的角度进行大规模蒐集、整理的代表性作品，则是刘绶，李家瑞等人编纂的《中国俗曲总目稿》（1932）；它共收集了十一卷的六千多首俗曲（包括说唱及地方戏曲）的曲词，其中多数是北京一带流行的说唱。

在译谱实践中（主要是工尺谱，宫商谱译简谱、线谱），在使用音名、阶名和标明调名方面日趋统一，大多是采用了英美体系的标记法和唱法，由于经验的积累，在译谱法方面也日趋统一，大多是以宫、上作 do（工尺谱中，凡作 f 日）。早期译谱中以宫、上作 f 日，以征、六作 do 的情况比较少了。但在理论上，译法问题并没有解决，以致常各持己见，莫衷一是。^①

由于简谱和线谱的推广，促进了工尺谱的改革，主要表现在：加节奏线、横行、加小节线以及速度、表情记号等。但以简谱代工尺谱的情况逐渐更为普遍。

由于社会的需要和印刷业的发展，这一时期出版的各种俗乐谱，包括时调唱本，器乐（特别是丝竹乐）曲谱，戏曲唱本等，较前一时期大为增多了。其中有些是根据私家抄本印刷的，有的是按现行奏法（或经过加花）记谱的。^②

^① 参攷童斐著《中乐寻流》（商务，1926，）第三章，《中国现代艺术史》（良友，1936）李树化文第四节。又，全面从理论上解决工尺谱译法问题是在解放后；见杨荫浏文“工尺谱的翻译问题”，载《民族音乐研究论文集（一）》（1956.9.）

^② 如《暑期国乐研究会第一届会员录》（1921.8.油印稿）中所载周少梅，黄致居等人传谱。又如周石僧编《国声集》（商务铅印，1919.9.），特别注明是根据工尺加花奏法记谱的。

五四运动以来，社会重大事件在时调中得到了迅速的反映；这些时调流传很广。如1920年5月初版，1929年7月五版的《新编曲调工尺大观》（个道人编辑，北京新华聚乐社发行）时调编中，就收集了反映五四运动的调《坚持到底》（丑更调）。当时这一类的时调流传南北各地，甚至在学校中都得到流传。^①又如1923年8月三版的《儿歌小集》（梁序编辑，上海世界书局发行），就收集了反映十月革命，歌颂列宁的“俄罗斯歌”等。

江南绿竹和广东小曲似乎是这一时期流行最广的器乐种类。除了社团演奏和曲谱刊行的传布电影外，唱片和广播也有助于流传。它们的流传和对于其它乐种的影响，对于推动汉族统一器乐风格的进一步发展有积极作用。^②

江南绿竹中最流行的曲目除上编提及的所谓“八大曲”之外，将军令、柳青娘（柳春相），柳摇金，傍粧台，倒八板等，在这一时期也仍然流行。

广东小曲在这一时期流行的曲目如：“小调”中的仙花调、梳粧台、卖杂货等；“过场”中的小桃红、三宝佛，柳摇金，双飞蝴蝶，雨打芭蕉等；“大调”中的昭君和番、打扫街等。粤剧唱腔流行的曲目有夜吊白芙蓉，岳武穆班师等。此外，粤

① 1922年1月江苏省立第三师范娱乐组印刷的讲义《雅声集》（二）和1925年9月（？）直隸第二师范音乐研究社印刷的讲义，都收集了类似“坚持到底”的丑更调，但三者词、曲各有出入。另，张苍谷文“江南民歌的分类”也记有这类时调小曲的歌词及曲目。

② 参攷《大嘉兴曲谱》（天津社会教育办事处音乐练习所杨学川编著，1916—17，油印本）内三六曲谱的说明。

派，南音等说唱音乐也有不少流行曲目。上述各类广东一带流行的乐种，演奏时往往加入一些西洋乐器如小提琴等，是这一时期的新现象。在音乐风格上，它们服从了原有的乐曲精神。

江南丝竹和广东小曲的流行，在专业音乐的改编、创作中得到了反映。如根据“梅花三弄”改编的竹子和广东小曲加以改编的倒要见不鲜。^①至于并非直接改编，就这些乐曲对于民间艺人、专业创作等方面的影响来说，则更为深远而且难以数核，如华彦钧的燕云创作和民间音乐的血肉关系。^②

早些民族乐器的演奏技巧和创造在这一时期得到发展，演奏者如刘天华对于二胡的改革。琵琶的柱位逐渐增多，音域较前完善，在音律、音域及转调等方面，更能适应近代创作和演奏的要求；改革者有刘天华、杨荫浏等。京胡的制造和演奏技巧也仍在发展，改革者有杨宝忠等。扬琴方面，在丘鹤俦所编

①根据“梅花三弄”改编的乐谱有：郝路义（[美] Loise Strong Hammond）的《梅花三弄》（钢琴谱，商务，1926.5），顾子仁的《梅花三弄》（钢琴谱，载《民间音乐》[序于1928.6.1]）。夏利柯（Harry Ore）曾根据粤调大八板、梳妆台、卖梨贞、水仙花等四曲，改编成《South China Fantasy (The Lady and the Flowerseller)》（序于1931.7.上海）。此外，据陈锦晖回忆，上海俄人乐队当时也曾改编梅花三弄，为八板将民间乐曲，用室内乐形式演奏。又，聂尔后来编曲，录制的“金蛇狂舞”，即属民间豫竹乐“倒八板”。

②参考《瞎子阿炳曲集》（万叶，1952.2.）中杨荫浏文一、二、三。

著的粤调扬琴谱《琴学新编》(1920, 1,), 《琴学新编第二集》(1923, 1,)中, 论述了扬琴的结构、记谱法, 而且也论述了演奏法并拟定了一些练习曲; 这对于提高扬琴演奏水平有良好作用。另外, 祝桐石对于扬琴制造也做了某些改革。^①

其他乐器如笛、箫、笙、箫、三弦、阮等, 其演奏方法在音乐理论和各种曲本中, 也多有论述。

①见“祝桐石式铜丝琴”, 载《音乐季刊》第三期(1924, 4.)

参 考 资 料

- 1, 刘复:《从五音六律说到三百六十律》(1930, 5, 印刷)。
- 2, 刘复:《十二音律的发明者朱载堉》(1932年, 北平印刷)。
- 3, 查阜西等:“1956年古琴采访工作报告”, 载《民族音乐研究论文集(三)》(1958, 3,)
- 4, 周蕤坡编:《晨风庐琴会记录》(1920)
- 5, 李惟宁:“音乐究竟是什么”, 载《音乐杂志》2卷9, 10号(北大, 1921, 12,)。
- 6, 马英白编:《民间十种曲》(上海光华, 1931, 10, 再版)的卷头语。
- 7, 董斐:《中乐开观》(商务, 1926)第三章。
- 8, 《中国现代艺术史》(良友, 1936)李树化文第四节。
- 9, 杨荫浏:“工尺谱的翻译问题”, 载《民族音乐研究论文集(一)》(1956, 9,)。
- 10, 许我彭:“改良工尺记谱法建议”, 载《音乐季刊》第

四期 (1924. 9.)。

- 11, 周石僧编:《国声集》(商务, 1919. 9.)。
- 12, 个道人编:《新编曲调工尺大观》(北京新华音乐社, 1929. 7. 五版)时调篇。
- 13, 梁庐编:《弦歌小集》(上海世界, 1923, 8. 三版)。
- 14, 杨学川编著:《大嘉兴曲谱》(天津社会教育办事处音乐练习所油印本, 1916-17.)内三六曲谱的说明。
- 15, 杨荫浏等编:《瞎子阿炳曲集》(万叶, 1952. 2.)中, 杨文一、二、三。
- 16, 亨安私:“琵琶介绍”, 载《民族音乐研究论文集(三)》(1958. 3.)。
- 17, 王鹤侔编:《琴学新编》(1920, 1.), 《琴学新编第二集》(1923. 1.)。
- 18, 秋怡:“祝祝式铜绿琴”, 载《音乐季刊》第三期(1924. 4.)。

第六章 戏曲和说唱音乐

第一节 京剧的革新和地方戏曲的发展

在“五四”新文化运动中，对于戏曲的发展，曾产生过激烈的论争。当时文化革命主要是反对封建文化，因此对戏曲中的封建成分进行了猛烈的攻击，但同时却击破了“全盘否定”的偏向，这就妨碍了革命知识分子和艺人结合起来对戏曲进行改革工作的开展。结果，传统戏曲则依然沿着自己的道路向前发展。

这一时期中国的社会状况是十分复杂的：一方面是新民主主义在“五四”前有所发展，无产阶级正一天天壮大起来；另一方面是帝国主义和封建势力进一步勾结起来，对中国人民进行残酷的统治和压榨。由此所反映出来的两种意识形态——进步和腐朽堕落的，也必然影响到戏曲艺术中去。

当时上海广州一带，商业资本比较发达。在戏曲中，较大的剧种（如京剧、粤剧等）也开始受到了商业化的影响。为了只求卖座，不顾传统的艺术，竟用机关布景的连台本戏。风气之坏，甚至某些有良心的优秀艺术家，也为经济所迫而不得不将严肃的历史剧里凑拼一些机关布景。关于这方面的情况，欧阳予倩在“自我演戏以来”中，对当时的情景有过这样的描述：“仅考正排「汉刘邦」，我也帮他搜集些资料，但因为卖座不甚好，只好一本一本的赶着排下去。他固然是忙得清不了，我也曾派当班在下场者为有空的时候笔不停挥的写。这水戏当然谈不上甚么意义和编制法，不过只求其卖钱而已。但是倘若是个喜欢读些中国书的人，他一面求卖钱，一面又想把他的书放进戏里去，于是不得不把正史碑史咬文嚼字和机关戏或拼凑在一处。我记得在第二本里饰的是虞姬，还有一本不记得饰

一个什么怪人，和刘邦一同逃走，走到一间屋里，而追兵已至，两个便藏在香炉里。——菩萨拜罢，追兵翻转香炉竟是空的，这便是机关的巧妙。——人进机关，后台叫做锁机关。当我们钻进香炉里面，仅能容得下两个人，还要用特别紧靠的方法互相拥抱，所以逼得连气都喘不来。我们跳过好几个过坎，往炉里面一跳，埋伏下去，和伏弩箭一样，一个木盖从上面压紧，只听将彼此的肺部和外面的锣鼓一样紧张，咙咚咙咚地响个不住；他的汗一点一点地滴在我的颈上，而台下彩声大作。从机关中钻了出来，不免粉黛交下，赶忙拂一拂尘土，吹一吹灰尘，换上一套衣服，如此喘息未定，又匆匆的走开去大唱其整段的两齣，风尘仆仆的我，这样连来几天，嗓音便受了影响。

这时北京的京剧，虽然受商业化影响较少，但在北洋军阀统治下，过去曾经一度兴盛的反映现实生活的时装新戏也被古老新戏取而代之。

但另一方面，优秀的著名艺人和个别新文化运动工作者却坚持优秀的传统，进行不断的革新，并开始探索传统戏曲改革问题。同时，出现了一批优秀的剧目。

在北京剧中，战斗的表演艺术家周信芳，当“五四”运动，学生打卖国贼曹、章、陆的爱国行动传到江南后，便演出了《宋寿打金钗》（任天知戏），对学生运动表现出深厚的同情。由于反应强烈，演出第二天便遭禁演。在1922年至1923年间，帝国主义加紧侵略中国，北洋军阀残酷剥削、迫害人民，以及工人运动不断高涨的时候，又写了《张百传书雁》和《陈胜 吴广》等剧，并修改演出抒发小人物正义感的《救五娘》《看风筝》，在石两个剧目里，成功地创造了热心恩养弃儿，最后以死来鄙视忘恩负义的新官僚的张元秀和恪守诺言照顾老友一家，生死不渝，充满正义精神的张广才。1927年更参加

了新文艺团体南国社，和一些话剧演员合作，创造性地扮演了欧阳予倩所写的《潘金莲》里的武松，虎虎有生气地刻画了一个反土豪恶霸的英雄人物。在他的艺术创造里有看鲜明的倾向性，他绝不单纯追求形象和声音的美，而是深刻掌握人物的内在性格，使得观众同情或不同情他所塑造的人物，以达到歌颂或讽刺的目的。他的唱十分接近语言，务使观众每句都懂，他的使腔完全从人物思想感情出发，决不是无目的地使“九曲三弯”的腔，有时几乎是一字一字斩钉截铁地喷出，由于感情强烈而紧凑，所以音乐性是很强的。

艺术大师梅兰芳在这段期间，除了始终坚持我国优秀的传统剧目及前期创造的古装新戏如：《霸王别姬》《醉酒》《天女散花》《黛玉葬花》等剧外，并创作了《洛神》《西施》等古装新戏。他继承了京剧悠久的优良传统，在旦角的表演艺术上，吸取了过去许多著名旦角的精华而集其大成，把各种旦角的表演技术——唱、念、做、打——有机地结合起来，推向新的高峰，丰富和提高了我国戏曲表演艺术的优秀传统。

例如在《洛神》的音乐设计，为了戏的内容要求与舞蹈紧密结合，故与著名京剧胡琴家徐兰沅合作下，在曲调方面采用了西皮倒板、慢板、死板、二六、流水板和散板，把这六种板连结起来，并在死板的过门里加入“回文曲”、“山坡羊”、“万年欢”、“一枝花”、昆曲的“回文曲”等曲牌。这样的处理方法，在当时京剧音乐上完全是新的创造。运用这几种板别，并把“回文曲”等几支曲牌的片断从各字段的曲牌里选择出来，分别插在每句死板的过门中间，不但和舞蹈结合得非常紧密，而且和前后的死板过门衔接得十分自然和协调。（见附图：）

又如在《西施》一剧中，为了丰富音乐伴奏，与名琴师徐兰沅、王少卿共同合作，把二胡也加进来与京剧合奏。自此以后，

例：

阮板 $\frac{3}{2}$

刘天华记谱

5 6 $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3} 6$ | $\overset{\circ}{5} 3$ 1 5 6 5 | 5 3 2 3 5 6 |

我 这 里 戏 清 流 来 北

6 6 5 $\overset{\circ}{4} 3 2 3$ | 5. (6 5 6 5 | 3 6 5 3 2 1 6 | 5 || $\overset{3}{4}$ 1 6 5 |

领 分 (收头)

(回之曲)

4 3 2 3 5 | 5 5 3 5 6 5 | 3 1 6. 5 | 4 3 2 3 5 | 5 5 3 5 6 5 |

3 1 6 | 1 7 6 | | 接鼓敲头 (0 6 | 5 1 6 5 3 5 |

2 1 6 5 3 2 1 2 | 6 1 2 5 3 6 1 2 | 1) || 5 6 1 | 1 7 $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3} 6$ |

我 这 里

1 1 3 5 6 5 | (3 5 3 2 1 2 3) 5 3 5 7 6 | 6 6 3 5 |

拾翠 羽

且 猜 云

6. 1 5 5 | 6. | (5 | 6 7 6 5 3 5 | 6 | 1 2 1 |

樊

(山坡羊)

6 5 1 6 5 3 2 | 1 2 3 2 1 6 5 | 6 1 1 2 | 3 2 1 7 6 1 | 2 3 2 1 5 5 |

3 3 | 0 6 1 6 5 3 5 | 6 || 过门……接一句后又接“万年欢”

再过一句又接一枝花”…… (署)

二胡逐渐成为青衣唱腔的不可少的伴奏乐器。在它们的共同创造下，旦角的唱腔中开始出现了反二黄死板、反四平、反西皮二六等板，并作了创造性的变化，从而使旦角的唱腔大大丰富起来。

京剧的其他著名艺人，如程砚秋、盖叫天等，在这时期内也进行了不少的革新和创造。

在“五四”新文化运动的直接影响下，欧阳予倩于1917年至1922年间，在南通主持了伶工学社。采用新的制度和方法来培养戏曲演员及戏曲乐队之员，废除过去科班训练戏曲人材某些不合理的部分。这在当时来说完全是开风气之先。他又亲自创作并演出了《潘金莲》等许多新剧目，在京剧改革工作中作了一定的贡献。

粤剧音乐在这时开始产生了较大的变化。由于更立观众要求，改用方言演唱，而粤腔声调较低，高亢的声调不甚适宜，改变梆簧的格律便逐渐被突破。在梆簧的基础上发展了许许多不同唱法的若干唱腔，如梆子腔的反线、美宫以及反中、慢放等，同时吸收了许许多民间的流行曲调，如南音、粤讴、龙舟等。此外还有梵曲及小曲如《双飞蝴蝶》《卖新货》《剪发》等也被采用上了。在唱法方面，过去生角都唱“子喉”（男声带假），旦角却逐渐改用“十喉”（真声）演唱。粤剧的声腔既然不断起了变化，伴奏乐器也必然会跟着变，同时也反过来影响声腔的发展。这时乐器种类逐渐增多，乐队慢慢加大，特别是低音乐器更被采用。从1919年起，先后增添的乐器有长、短喉管、二喉（子弦用钢丝）椰胡、扬琴、葵琴等。到1925年间，更加入了某些西洋乐器。最早采用的有小提琴及小号（加弱音器），后来萨克管、木琴、结他等乐器也加入伴奏。这样的发展，有好有坏，好的方面是加重了地方色彩，丰富了粤剧的音乐；而坏的方面是为了竟尚新奇，无原则的生硬拼凑。特别在来更把

黄色歌曲和爵士音乐都使用上，这种恶性发展，已经完全破坏了粤剧的音乐艺术，引导到腐化堕落的地步。

地方小戏在这一时期内则有较大的发展，特别是评剧。

评剧起源于河北冀东一带。早在1900年左右，由当地的“莲花落”与东北传入的“蹦蹦”结合发展而成。莲花落从乡村到集镇上活动了一个时期，约在1912年前后便发展到唐山。1919年评剧创始人之一——成兆才编写了具有进步倾向的时装戏《杨三姐告状》，这便奠定了评剧表演现代生活题材的时装戏的基础。成兆才编写的剧目有九十多个以上，他对评剧的发展起了极大的作用。这时的著名艺人有关月仙等，他所创造的“友兰”是评剧曲调中最重要曲调之一。伴奏乐器方面，这时已有一把板胡两把笛子以及三弦等乐器。后来评剧的发展重心从唐山移到了东北一带，女演员也重新盛行起来，最著名的是李金顺等。约在1927年前后，伴奏乐器从李金顺开始有了很大的发展，用她的话来说：“我要五音乱弹！”增加了笙、箫、二胡、三弦等。这时的评剧得到了进一步的发展，从“唐山落子”时期跨进到更为成熟的“落天落子”时期。

越剧、黄梅戏、杭剧和锡剧等地方小戏，这时也开始出现在大城市的舞台上，并吸取了大剧种的优秀传统而得到发展。

这一时期内，湘剧、越剧、汉剧、徽剧等许多剧种都开始出现女演员。这无论从音乐上、表演上以至戏剧内容上，都对戏曲的发展产生很大的推进作用，这实在是戏曲在这阶段中较大的革新之一。

第二节 第一次国内革命战争对 说唱音乐和戏剧的影响

中国共产党的成立及第一次国内革命战争对说唱音乐和戏曲产生了积极的影响。当时革命根据地在广东，出现了不少具有民主爱国和革命内容的粤曲（包括粤音、粤讴、龙舟等）其中有些是直接作为革命宣传的武器而出现的。如仇友公所作，最初只是感叹祖国面临帝国主义侵略的危难，疾呼同胞起来救国。如《东洋的学生归国》，这首歌曲被谱成唱片。后来则直接宣传解释新三民主义，提出“打倒帝国主义”、“打倒军阀”、“打倒贪官污吏和土豪劣绅”以及平均地权，平均教育等革命口号，并号召群众团结起来，支援革命军队及各地的群众斗争和武装起义。如《群众革命歌》、《四民歌》及粤音《三民主义歌》等。也有反映沙基惨案，悼念革命先烈的《沙基惨案》《夜哭沙基烈士》《英雄之魂》等。这些曲词短小精悍，能迅速反映现实生活故能经常在群众中间传唱，宣传革命道理，发挥它的战斗作用。虽然由于方言的限制，这些歌曲只在粤语地区流行，但群众却感到特别亲切和容易接受，有些老工人至今仍能背唱，如《沙基惨案》和《夜哭沙基烈士》就是从老革命工人中记录下来的。

革命形势发展到武汉的时候，原先只有广东戏剧的“新市场”改称“血花世界”（即今人民乐园），由共产党员陈洪光主持处理，这里有京剧、汉剧、话剧及杂技等。而过去只能在租界演出的湖北花鼓戏，这时在李友发帮助下，也进入了“血花世界”演出，并改名为楚剧，形成了武汉戏曲界空前大团结的景象。

楚剧由于接受了革命的影响，这就不仅使它与群众建立了

更密切的联系；而在内容和形式上都产生了较大的革新。这时成立了一个楚剧演员训练班，在提高文化的同时，也灌输了一些戏剧理论。在演出的剧目方面，有创作和根据田汉或外国剧本改编的时装戏《归国》《父之归家》《费介福》《农民哭》《千丝秋》等，也有经过整理的传统剧目如：《思凡》《张莲莲》《打渔杀家》《董永卖身》《陈暴安良》等。这些戏在一定程度上反映西人民反封建反暴暴的愿望，在形式上则多半接近话剧的排法，用楚剧声腔唱西。但在当时看来，对楚剧确是一大跃进。至于音乐上，也有很大变化。在1926年以前，它的唱腔仍保持着“唱众帮”的路子，主要的腔调仅有四平、纽丝、悲腔、哭腔四项（其本源多为民歌小曲及演唱故事），乐器部分，还有鼓为节奏为节拍，没有伴奏。这时则把一唱众帮的声调全换了一下，把帮腔的句尾改由胡琴托腔。后来更将原有的腔调，要要其旋律，改作众调，依然伴奏。由此楚剧的音乐又前进了一步。但采用话剧的西皮黄腔及二黄改板则是1929年以后的事了。

楚剧的新发展刚开始，第一次国内革命战争便遭到了失败。因此无论从内容到形式，后来都改变了趋向，从此便走向了另一条曲折的道路上。

当时革命的影响不仅在革命势力雄厚的南方戏曲界中得到反映，就是在北洋军阀统治地区下的豫剧，也出现了一些具有革命气息反映现实生活的时装新戏，如：《长春惨案》、《顾正红》、《唐伯虎皇帝梦》等。这些优秀的剧目，在豫剧的发展史上，写下了光辉的一页。

总的说来，由于当时革命形势正在开始成长和伸展，来不及对戏曲音乐和戏剧加以全面的领导和改革。所以那时主要还是从内容上进行了最早的改革尝试，而音乐上虽然也有某些

发展，但还是改革不多。只有在以后的抗日革命根据地和建国以后，说唱音乐和戏曲才得到空前的繁荣和无限发展的前景。

参攷书目

1. 《中国戏曲研究资料初辑》(欧阳予倩)
2. 《评剧简史》(明沙)
3. 《黄梅戏音乐》
4. 《扬剧曲调介绍》
5. 《越剧曲调》
6. 《越剧音乐发展概况》
7. 《梅兰芳舞台生活四十年》
8. 《三民主义歌曲》(研究厅藏书 851.3 SM 2)
9. 《永安公司唱花曲本》
10. 《京粤曲风琴谱》
11. 《自我演戏以来》
12. 《戏剧报》1955年4、5、6月号有关纪念梅、周二人舞台生活五十周年的文章。
13. 《五十年来北平戏剧史料》
14. 师大《戏曲史》教学大纲
15. 戏曲研究院《戏曲史提纲》
16. 《广东音乐》(李凌)
17. 四十年来粤剧表演艺术的变化 载《戏曲研究》1958、第1辑
18. 《徐兰沅操琴生活》
19. 尹琴家王步卿 见《戏曲音乐》1959年1月号

第七章 工农革命音乐的萌芽

自从马列主义传入中国，五四运动的爆发，中国工人阶级登上了政治舞台，特别是中国共产党的成立以及第一次国内革命战争等一系列重大的政治变化，都对音乐文化产生了积极的影响。因而，在音乐上也得到了直接的反映，出现了一批我国早期的工农革命歌曲。从此，工农群众的革命歌声也逐渐响亮起来。

在1919年五四爱国运动中，为了配合运动开展而进行了声势浩大的宣传鼓动工作，除了口讲笔写之外，还曾利用过歌曲的形式。当时天津的广东旅津学生再版了“国耻勿忘”^①，其中的《强国歌》和《爱国歌》，揭发了日帝的侵略野心和自强御侮的办法。这些歌曲适合群众的文化水平，也是群众所喜闻乐见的，所以起了不少作用。至1920年上海出版的《风琴戏曲谱》里所附录的《爱国五重调》，就更忠实地反映了五四爱国运动，记录了：“学生顶着硬，打杀章宗祥，卖国贼应该打，勿称朕，众国贼，吓得心黑肚肠，情愿投奔洋。”並动员“大众心要齐，外人勿欺欺，抵制日货顶洋气。”

但真正由工人群众唱出：“无产阶级快起来，拿起铁锤去进攻！”^②这样富于战斗性的歌曲，那还是1921年长辛店工人举行纪念五一节的事。当时北京共产党小组邓中夏等在长辛店创办了劳动补习学校，在补习学校学习的工人就经常唱了由学校教员和北大学生编的《五一纪念歌》，並在有一千多人参加

① 见《历史教学》1959年5月号里《“五四”时期天津爱国运动概述》

② 见《人民文学》1959年5月号里《中国工人第一次五一大会》。

的五一纪念大会上登台歌唱。其歌词是这样的：

(一) 美哉自由，世界明星，拼吾热血，为他牺牲，要把强权制度一切扫除净，记取五月一日之良辰。

(二) 红旗飞舞，走上光明路，各尽所能，各取所需，不分贫富贵贱，责任唯互助，愿大家努力齐进取。

1922年，安源路矿的工人在刘少奇等领导下，举行了名闻全国的大罢工，並成立了安源路矿工人俱乐部（当时的工会）。据萍乡煤矿的老工人回忆，那时工人们就唱过这样的歌曲：

安源路矿工人俱乐部之歌 ①

$\frac{2}{4}$

$\dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{1} \mid \dot{1} \dot{1} \dot{1} \mid 5 \underline{3.2} \mid \dot{1} - \mid \underline{2.2} \underline{2.7} \underline{7} \mid$

被人侮辱压迫的 唯我劳 工。 世界兮我们

$\underline{6.6.6.} \mid \underline{2.2.2.7} \underline{7} \mid \underline{6.6.6.} \mid \underline{5.6.} \underline{1.2.} \mid$

当创造， 压迫兮我们 须解除，创造 世界

$\underline{2.1.2.3} \mid \underline{5.6.} \underline{3.2.} \mid \dot{1} - \parallel$

除 压 迫，团结我劳 工 （彭炳喜唱）

在“二七”惨案发生后，他们又曾传唱过《京汉罢工歌》，指出了：“打倒军阀方有幸福享。”

就在这一时期，《国际歌》开始介绍到我国来了。早在1921年，上海“民国日报”副刊便登载过翻译了的《国际歌》

① 据说这首歌词是刘少奇同志写的。第二次国内革命战争时，在红军根据地里曾经用这首歌词（稍经改变）另行配上新的曲调，改称《劳工歌》。

的歌詞。后来瞿秋白更把曲譜连同自己的新譯詞一起刊载于1923年6月出版的“新青年”(季刊)第一期上,並作了热情的介绍。希望“中国受压迫的劳动子民,也能和世界的无产阶级得以‘同声相应’。”並予期此歌“将亲且成世界共产社会之开幕乐呢”。^①同期还发表了瞿秋白創作的《赤潮曲》,唱词了:“猛攻!猛攻!撞碎这帝国主义万恶丛;奋勇!奋勇!解放我殖民世界之劳工”。並充满信心地展望未来:“从今后传播通被天下文明,只得共产大同。”^②这首歌曲的流行范围虽然不很广,但有些革命老前辈至今仍不时歌唱,冯玉祥就曾把这首歌詞写在其手札的第一页上。

在这时期的前后,革命歌曲逐渐增多起来。有运用过去的学堂乐歌或某些其他的曲調而填上新詞的:《工农兵联合歌》、《国民革命歌》、《反对帝国主义歌》^③、《农工歌(劳动歌)》^④、《最后胜利一定是我们的》、《纪念五一歌》、《前进》^⑤等;也有从苏联翻譯介绍过来或另行填詞的:《少年先锋队歌》、《进行曲》^⑥、《“二七”纪念歌》^⑦等。很明显,

① 見1923年6月出版的“新青年”第一期《国际歌》一文。

② 見《赤潮曲》。(准备公开出版的各政歌曲集将要全首登載)

③ 采用学堂乐歌《中国男儿》的曲調。

④ 采用法国儿歌《你睡吗?》的曲調。

⑤ 采用《马雷曲》的曲調。

⑥ 即《光明讚》。共四段歌詞,前三段是新写的。

⑦ 采用《永恒的記憶》的曲調。

当时这些歌曲多是紧密地配合着政治运动的开展而产生、流传的。如纪念五一劳动节和“二七”惨案，配合孙中山逝世所形成的宣传革命运动而出现的《追悼中山先生歌》，为童子团所写的：《童子团歌》、《劳动儿童团歌》等。在内容上，这些歌曲都以各个不同的角度，直接体现了1922年7月党在第二次全国代表大会上提出的“打倒国际帝国主义”、“打倒军阀”、实现“八小时工作制”等民主革命的战斗纲领，在歌曲中普遍地唱出了这些响亮的革命口号。同时，也开始出现了国民革命和工农兵联合起来进行斗争这样新的题材，这是过去的歌曲所没有的，只有在党第三次全国代表大会上作出了建立革命统一战线政策的决定后，才可能提出这些新的革命口号。而在某些个别的歌曲却控诉了资本家的残酷剥削，甚至唱出了：“打倒他，资本家”^①和“那怕资本家残忍，看明朝世界革命祝大同”^②这些无产阶级战斗的号角。当时这些歌曲都是流行较广的，特别是《国际歌》、《少年先锋队歌》、《国民革命歌》和《工农兵联合歌》影响最大。而绝大多数歌曲一直流传到第二次国内革命战争时的农村革命根据地去。

此外，随着革命形势的发展，各地还流传有不少当地的革命民歌。早在1923年上海第三版的《孩歌小集》里，便载有歌颂苏维埃和列宁的时调《俄罗斯》。这是我国最早歌唱苏联的歌曲之一，从这里可以体现出当时中国人民对苏联和列宁的敬佩与向往的深情：

① 见《纪念五一歌》

② 见《童子团歌》

俄罗斯

2/4

1. 1 6 | 5 5 | 6 6 5 3 | 2 1 2 | 5 3 5 6 | 2 3 2 |

一更 生来 月 初 升 俄罗斯个专制吓

二更 里来 月 正 明 虚无党个秘密呀

三更 宝来 月 儿 高 欧州那个大战呀

四更 里来 月 华 升 自由那个铁锁呀

五更 里来 月 西 沉 苏维埃个造设呀

6 5 1 6 | 5 — | 5 6 | 2 3 5 | 2 3 1 5 | 6 — |

有名声 莫斯科与 圣彼得

结同盟 花路月貌 蒞菲亚

起风潮 柏林推倒 威廉帝

一客摧 独夫投首 平民胜

告成功 拿翁华府都 无血色

5 3 5 1 | 2 3 2 1 | 6 5 1 6 | 5 — | 6 2 1 6 | 5 1 6 1 | 5 — ||

赫赫那个 威仪吓 汉 西 京

断头那个 台上呀 放 光 明

连累那个 俄皇呀 没 有 逃

天道那个 昭彰呀 在 后 来

世界那个 英雄呀 标 李 宁。

① 即列宁

后来，在列宁逝世以后，上海的工人又唱过一首用“五更调”填词的《纪念列宁》。这时已经唱出：“要学好，只有起来，跟着列宁跑”了^①。以后在“五卅”运动中，上海工人曾经流行过不少这类填词的民歌小调。如：仿“孟姜女”调的《五卅运动》，用“泗洲调”改编的《五色国旗当中飘》以及用同名小调改编的《十把扇子》等。

在农村里，由于党所领导的农民运动的兴起，革命民歌也逐渐涌现出来。在彭湃领导下的广东海陆丰的农民运动，是当时农民运动最先进的地区之一。早在1921年春，彭湃担任海丰县教育局长时，为了筹备纪念“五一”国际劳动节，他便作了一首《劳动节歌》：

今日何日？ “五一”劳动节。

世界工党同盟罢工纪念日。

劳动最神圣， 社会革命时机熟， 希望兄弟与姊妹，

“劳动”两字永牢记。

这首歌被作为当时海丰各中小学音乐课的教材，因此，早在劳动节之前，在学生群里便流行起来。

同年，彭湃开始进行组织农民的活动，在进行宣传工作时，除了口讲表演魔术给农民看外，还用留声机放唱片给农民听，这种宣传方式很受农民欢迎。为了进一步启发鼓动农民起来斗争，彭湃又把流行于当地的童谣加进新的内容来教给儿童们歌唱：“冬呀冬！田仔（佃农）骂田公（地主）：田公着厝（在家里）吃白米，田仔耕田耕到死！田是公家个（大家的），他无份，你无份；有好做，有好吃；你有做，仅无吃；不是佢不

^① 见《纪念列宁》

好，是你不去想清楚。”（《田仔骂田公》）同时，彭湃也教农民、妇女们唱起了山歌。

在1924年，当地的农民运动正遭到反动军阀陈炯明的摧残，正值列宁逝世时农民又唱起了公彭湃编撰的“白字曲”《工农听说起》，以抒发冤抑和控诉反革命阶级的罪行。此外，当地还流行过不少其他的事例歌曲和山歌。

这时，集体的歌咏已越出了学校和军队的范围，革命的工农兵群众广泛地传唱着革命歌曲。但由于许多地区还在反动军阀统治下，因而许多政治性十分鲜明的歌曲是不能自由纵情歌唱的，只能在党团组织内秘密流传，或者利用公开的工会来歌唱某些政治性不那么明显的歌曲。据上海老革命工人的回忆，

《纪念列宁》当时就只能在党内唱。李贞华在“雨天学歌——回忆父亲李大钊”一文里也说过：“他就开始教我们唱国际歌和少年先锋队歌。他一边弹琴，一边用低沉的声音唱着。他总不能唱得声音太高了，叫街上的警察暗探听见，是会把我们捉起来的！”但是，黑暗反动的统治终究不能阻碍人们的歌唱，随着革命形势的发展，群众的歌咏活动也逐渐开展起来。

“五卅”运动时，在全国反帝大浪潮中，革命歌曲鼓舞着群众的对敌斗争。这时“国民革命”已成为全国人民的行动纲领。所以无论大江南北，不分男女老少，莫不高唱《国民革命歌》。在1925年6月23日，广州十万工人、农民、青年士兵和学生举行了大示威游行，在群众队伍里，“打倒列强，除军阀”的歌声和口号声混成一片，当游行队伍走到沙面英租界对岸时，遭到了英法帝国主义的射击和炮击，但革命群众一直没有间断

（插图一）

①“白字曲”是海陆丰最流行的叙事性的通俗歌曲，现在记载下来的《工农听说起》是后来在流传中经过改动的，和原来已有很大出入。

插图一：沙基惨案照片，见研究所中国近现代音乐史陈列室。

地高唱着，越唱越响亮。

当时，上海展开的“三罢”^①斗争正在遭到敌人的破坏分化，民族资产阶级开始了动摇，为了团结一致，坚持斗争，一方面揭发了：“总商会长虞洽卿，十三条条件来提示，得了贿六十万金，哎哟！哎哟！从此杳无消息。”^②同时在自己的队伍里，又唱着这样的歌声来互相勉励：“工人学生立志强，热心来把商家劝，坚持到底莫退让。”“全国同胞要齐心，眼前有句要紧话，第一团体结得紧。”^③

对具有小莫斯科称号的海陆丰，当时广州“少年先锋”社的记者就曾经有过这样的报导：“小莫斯科的孩子们都学会了唱‘国际歌’，年青的工农还爱唱‘少年先锋队歌’和‘劳动歌’^④。”这几首歌曲在当时的海陆丰确是很流行的，经常可以听到“起来，饥寒交迫的奴隶……”这些嘹亮的歌声，有时劳动人民唱的音调是不大和諧的，唱到“我们要做世界的主人……”竟变成了呐喊的口号声，随即附和着一阵爽朗的欢笑。

在国民革命军的年青战士队伍内，最早流行的歌曲是《工农兵联合歌》和《国民革命歌》，但后来战士们都更加喜爱《

① 罢工、罢市、罢课。

② 见《五色国旗，当中飘》。

③ 见歌曲《五卅运动》，据说这是瞿秋白写的歌词。

④ 即《农工歌》。

国际歌^①和《少年先锋队歌》^②。这些歌曲已经成为他们生活中一个重要的组成部份。

“五四”后革命形势蓬勃发展，中国共产党成立后不久，革命统一战线迅速形成，反对帝国主义和反对封建军阀已成为全国人民的共同要求，因此，这些革命题材也必广泛地影响到各层次的音乐生活中去。

在1922年前后流行的时调中，就有不少是反映了当时帝国主义的侵略和国内政局的黑暗与专制以及人民的爱国主义精神的，如提醒人民“卧榻旁边有野豕，张牙午爪要吞人”^③，快拯救呀！莫做亡国民^④”，以及“改良释放真要紧，专制勿应该呀！国体方趾都平等，纔是真太平呀”^⑤！而另外一些则反映了人民在军阀横征暴敛下的痛苦生活，如甘肃民歌《孔司令》和时调《五更调》等。但当北伐战争胜利发展的时候，又出现了：“五千年古国要出头呀；锄头底下有自由呀！”^⑥这样充满希望的欢呼。

当时革命形势的发展不但在民歌中得到广泛的反映，就是在中小学的唱歌中，更有反帝反封建和爱国主义内容的歌曲也逐渐增多。如：《五九国际纪念歌》、《这个自由的标幟》、

① 这材料见自“建军三十周年征集的革命回忆录”的小册子，名字记不清。

② 见歌曲《春调》

③ 见歌曲《铜鼓歌》

④ 见歌曲《民权歌》

⑤ 见南京山歌《锄头午歌》，词是陶行知在1927年填写的。

《不作工的不能吃饭》，《救国歌》，《庆祝北伐胜利歌》等。

在北方冯玉祥领导下的国民军，由于受到共产党和形势的影响而开始倾向革命。因此在他们所流行的生活和战斗的歌曲中，也出现一些具有进步内容采取民间曲调的歌曲。如：《国歌》，《吃粮歌》等。

此外，流行较广影响较大的还有《满江红》，《苏武牧羊》等歌曲。

当然，这些歌曲的革命性并不是每首都那么鲜明的，其中也带有某些改良或妥协的色彩。如希望通过储金来赎回胶济铁路以保护国家主权的《储金赎路》歌等，这恰好反映出小资产阶级的软弱性和民族资产阶级的两面性。

1927年第一次国内革命战争终于失败了。敌人对革命力量进行了疯狂的屠杀，无数革命烈士在刑场上慷慨激昂地唱着《国际歌》英勇就义，其中也出现了一些对革命事业充满胜利信心，对敌人表现出最大的蔑视和嘲讽的山歌，如：“人人喊我共产党，死都唔嫁张九华，红白总要分胜负，白树谢了开红树。”“有吹号筒有拿枪，多兵士来送丧，咁多官员做孝子，死到阴间心也凉①。”在国民党黑暗统治的地区，人们却充满希望

①这是大革命时期的宣传员敬创珍在就义时所唱的王华客家山歌。

②这是大革命时期英勇参加革命斗争，后为反动派所杀害的魏娜（另一传说是张六妹）在就义时所唱的客家山歌。

地流传着这样的歌声：“春风吹又生，梅岭紫椏，山下种子多”，“八一”南昌起义却标志着中国革命进入一个新的历史时期，革命的音乐活动也走上了一个新的阶段。

“五四”运动和中国共产党的诞生使中国音乐运动在历史上开拓了新的纪元。自此出现的革命歌曲和群众的歌咏运动便成为共产党所领导的新民主主义文化运动的一个组成部分。虽然当时在音乐上无产阶级还没有形成自己的专业队伍，但革命歌曲的出现以至于流传，都是和共产主义的思想领导以及党所领导的群众革命运动分不开的。当时党的许多领导同志，如瞿秋白、彭湃等，都亲自编写过歌词。据后人的回忆，瞿秋白在翻译《国际歌》时，“他对于每一个字的翻译都非常认真。他会弹琴，懂乐谱。在翻译这首歌词的时候，为了译得好，而且能够唱，他总是译好了一句，就合着乐谱，反复弹着，唱着，使它唱起来顺口。”^②而在毛泽东所创办的“全国农民运动讲习所”的第六届（1926年）的记载中，就规定有革命歌和革命画的课程。从这些历史事实中，充分体现党对音乐文化事业的培养和关怀。

这时期所出现的革命歌曲具有鲜明的反帝反封建的内容。它紧随着革命形势的发展，不断出现新的题材，它启发，动员教育了群众；唤起了人民的觉醒和提高了群众的阶级觉悟；并且鼓舞了人们的革命斗争意志和坚定了人们对革命胜利的信心，而成为群众革命斗争的有力武器。^[插图二]正如最早的革命歌曲集之一——1926年中国青年社出版的《革命歌集》的序言中所说：“革命的歌曲是革命军的「生命素」，是他的无可抵禦

① 见《大刀午歌》其中歌词是陶行知在1927年底填的。

② 见“瞿秋白同志战马的一生”载于《红旗飘飘》第五期。

插图二：《革命歌集》封面。

的炮火刀剑，是他的无限的生力军的源泉。……自然，这里面会多着不和谐的音乐，不雅驯的字语；一面，我们希望受读者的指正，可是一面则又以「下等人的本色」自辟自慰，因为这个并不是为了歌候午女们在玫瑰色的舞厅上娱乐先生、大人、老爷、太太们而存在的呵！”当时，革命歌曲这种明确的目的性，便成为音乐为政治服务的优良传统。

由于当时还没有无产阶级的专业作曲家，因此，那时的歌曲主要是旧调填词或翻译苏联的革命歌曲。旧有曲调的来源大多是民歌（包括时调、山歌、儿歌等）、学堂乐歌、旧军歌、苏联及其他国家的歌曲等。从曲调的风格与歌词内容的结合看来，多数歌曲还是比较统一的，其中有些音乐形象也比较鲜明。如利用苏联哀悼牺牲的同志的《永恒的纪念》底曲调来填上以追悼“二七”先烈为内容的《二七纪念歌》，或选择某些具有进行曲风的旋律来填上雄壮豪迈激昂的歌词，而对于叙述性的歌词则多配上民歌小调。至于某些为群众所不习惯的音程和施法，在流传过程中人们也自行改动了，使它更易于为群众所接受，而得到更广泛的流传。由于旧调为群众所熟识，因此这些歌曲便为工农群众所喜闻乐见。而旧调填词的方法却成为当时甚至后来革命音乐为工农群众服务的有效手段。同时，这些革命歌曲的音调对后来无产阶级音乐专业创作也产生了深远的影响。而工人阶级及其先锋队以共产党所领导的新民主主义的音樂运动，也就是这样以壮阔的步伐，从这里出发了。

参 考 书 目

1. 《中国革命史讲义》胡华主编
2. 《中国现代革命史讲义》何幹之编
3. 海陆丰农民起义前后的歌谣谣谚
 见1956年6月号《民间文学》
4. “五四”时期天津爱国运动概况
 见1959. 5月号《历史教学》
5. 中国工人第一次五一大会
 见1959. 5月号《人民文学》
6. 瞿秋白同志战斗的一生
 见《红旗歌》第五辑
7. 访问老蓝衫工人施小妹、朱英如同志的记录
 见《中国近代音乐史参考资料》第一辑
8. 关于西北军音乐活动情况的访问记录
 见《中国近代音乐史参考资料》第一辑
9. 《国际歌》《赤潮曲》（文字说明）
 见1923年6月《新青年》第一期
10. 《革命歌谣选》 1958年6月 上海文化出版社
11. 《上海民歌选》 1958. 8月 上海文化出版社
12. 《黎歌小集》 1923. 8月（三版）上海世界书局
13. 《革命歌集》 1926. 12月 中国青年社出版
14. 《皖 歌曲集》 1933年6月 上海儿童书局
15. 忆太雷 见《红旗歌》第五辑
16. 海陆丰农民运动领袖彭湃 全 上
17. 《六一的枪声》
18. 《珠江风暴》

